

Florence Béziat

El silencio en el teatro de Tirso de Molina



Tirso de Molina

INSTITUTO DE ESTUDIOS TIRSIANOS
(Universidad de Navarra y Orden Mercedaria)

Dirección: Ignacio Arellano y Luis Vázquez
Secretaría general: Blanca Oteiza

Consejo asesor:

Florence Béziat
Laura Dolfi
Francisco Florit
Nadine Ly
Berta Pallares
Pilar Palomo
James A. Parr
Alan K. G. Paterson
Felipe B. Pedraza
Marc Vitse
Miguel Zugasti

Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 16
e-mail: boteiza@unav.es

FLORENCE BÉZIAT

EL SILENCIO EN EL TEATRO DE
TIRSO DE MOLINA

Instituto de Estudios Tirsianos. 2004

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander Central Hispano su colaboración en la edición de este libro.

© Copyright 2004.

GRISO (Universidad de Navarra)-Revista *Estudios*

Depósito Legal: NA 1608 - 2004

ISBN: 84-95494-12-4

Madrid-Revista *Estudios*

Pamplona-GRISO (Universidad de Navarra)

Diseño portada: Cruz Larrañeta

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I: SILENCIO Y SANTIDAD	
Introducción	25
El pecador en el camino de la santidad: de la sumisión al padre a la su- misión a Dios	26
<i>Quien no cae no se levanta</i>	26
<i>El condenado por desconfiado</i>	28
La predisposición a la santidad: el silencio como preparación a la pala- bra divina	29
<i>Doña Beatriz de Silva</i>	29
<i>La dama del Olivar</i>	31
La santidad inmanente: el silencio como prima virtud	32
<i>Santo y sastre</i>	32
<i>La Santa Juana</i> (partes I y II de la trilogía)	34
El recorrido dramático del fundador de la Orden de los Cartujos. San Bruno según Tirso: <i>El mayor desengaño</i>	37
Conclusión	48
CAPÍTULO II: SILENCIO Y PODER	
Introducción	49
El silencio como <i>ars gubernandi</i> : <i>La prudencia en la mujer</i>	50
El caso del privado	66
<i>Del enemigo, el primer consejo</i> : el benéfico silencio del emperador..	67
<i>El amor y el amistad</i> : el silencio cómplice del conde y su privado.....	76
<i>Privar contra su gusto</i> : el silencio del privado como contrapoder	82
Conclusión	99
CAPÍTULO III: SILENCIO Y HONOR	
Introducción	101
El honor en la tragedia: silencio del traidor y silencio del hombre sin honor	103

<i>Escarmientos para el cuerdo</i> : el drama de una confesión malograda	103
<i>La venganza de Tamar</i> : silencio e incesto, o la liberación de una palabra prohibida	119
El honor en la comedia: el silencio en ayuda del honor	140
<i>El celoso prudente</i>	140
El silencio-disimulación de los jóvenes protagonistas	141
El itinerario de un celoso prudente según Tirso de Molina	153
<i>Amar por razón de estado</i> : la divulgación del secreto y el silencio-reparación	168
Conclusión	189

CAPÍTULO IV: SILENCIO Y AMOR

Introducción	193
El vasallo enamorado	194
<i>El pretendiente al revés</i> : el silencio forzado del vasallo enamorado	195
<i>Amar por arte mayor</i> : la palabra codificada del vasallo enamorado	212
<i>Palabras y plumas</i> : silencio y liberalidad de amor	229
El itinerario dramático de Matilde: el descubrimiento del silencio....	233
El itinerario dramático de Íñigo: silencio activo y mudo sufrimiento	239
Silencio de amor y liberalidad	239
Silencio de amor y sacrificio	241
Silencio de amor, sufrimiento e inhibición	246
El silencio de amor: desde la incapacidad de hablar hasta la palabra ingeniosa	248
<i>El vergonzoso en palacio</i> : silencio-pudor y silencio-vergüenza	249
<i>El castigo del pensé que</i> , o el fracaso del silencio	276
<i>Quien calla otorga</i> : silencio-consentimiento y palabra recobrada	297
Conclusión	320

CAPÍTULO V: SILENCIO Y VALOR

Introducción	323
El silencio de santidad, valor absoluto	323
El silencio de poder, valor relativo	325
El silencio de honor, valor relativo y complejo	326
El silencio de amor, valor ambivalente	328
Primeras conclusiones	330
Tirso y Calderón	330
Silencio y nobleza	331
Silencio e historia de las mentalidades	332

Conclusión	342
CAPÍTULO VI: SILENCIO Y DRAMATURGIA'	
Introducción	345
El silencio, signo de fracaso dramático	347
Serafina en <i>El vergonzoso en palacio</i>	348
Ascanio en <i>Quien calla otorga</i>	348
Rodrigo en <i>El castigo del pensé que</i>	352
Las situaciones de subinformación	354
Silencios con un personaje	354
<i>Amar por razón de estado</i>	354
<i>El celoso prudente</i>	356
<i>La venganza de Tamar</i>	358
Silencios con el público: <i>Del enemigo, el primer consejo</i>	359
Silencio y construcción del drama de honor	359
Introducción	359
Estudio comparativo: <i>El celoso prudente</i> y <i>El médico de su honra</i> ...	361
La exposición	367
Los indicios	368
El <i>antes</i> del primer monólogo	369
Las escenas nocturnas o la confirmación de las sospechas	371
El monólogo posterior a la secuencia nocturna	372
Los diálogos entre consortes	373
La palabra con los demás	375
La posición de espía y el silencio dramático	376
El desenlace	377
Las interrupciones	379
Conclusiones	380
Para concluir	381
CONCLUSIÓN	383
APÉNDICE: CUADROS	389
BIBLIOGRAFÍA CITADA	433

AGRADECIMIENTOS

Este libro es el texto traducido de mi tesis doctoral, leída en la Universidad de Toulouse en diciembre de 1996. Agradezco de nuevo a los profesores que aceptaran formar parte del tribunal de mi tesis (Nadine Ly, Ignacio Arellano, Michel Moner y Marc Vitse) y que enriqueciesen con sus comentarios y sugerencias mi percepción del tema del silencio. También va mi gratitud a todos los que, durante varios años, me ayudaron a llevar a cabo esta investigación: Laurent, mi familia, mis amigos y, en especial, mi director de tesis, Marc Vitse, siempre dispuesto a darme consejos y ánimos a lo largo de mi trabajo, y lector paciente y escrupuloso de todos mis escritos.

La presente traducción es, pues, la de un estudio realizado hace unos siete años, al que se han hecho pocas modificaciones. Las referencias bibliográficas, por ejemplo, no han sido actualizadas, ya que no se toman en cuenta los numerosos artículos salidos desde 1996. El lector deseoso de completar la bibliografía podrá encontrar toda la información necesaria en las publicaciones del IET –pienso en particular en las actas de los congresos internacionales de 1998, 1999 y 2001¹–. Solo precisaré que dos fragmentos de mi tesis original se excluyeron, por insuficientemente elaborados, de este volumen: el capítulo dedicado al gracioso y el segundo apéndice que proponía un florilegio de citas relativas al silencio, mientras que se me impuso la necesidad de reescribir la introducción de mi trabajo para responder al nuevo contexto de su publicación.

La traducción del original francés no es mía², aunque he participado en la revisión y a veces en la reescritura del texto español, que dista mucho –tengo clara conciencia de ello– de tener la soltura de la redacción primitiva. Quiero darles las gracias a los numerosos amigos y colegas (Amaia Arizaleta, Amparo Gallur, Luis González Fernández, Jaime Hernández Yáñez, Francisco Jiménez, Karine Perissat,

¹ *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (1998); *Varia lección de Tirso de Molina* (1999); *Tirso de Molina: textos e intertextos* (2001).

² Agradezco su ayuda a Thérèse Muñoz, que hizo una primera traducción de mi tesis doctoral, y a Natalia Cañizares, que contribuyó a la revisión del texto.

Frédéric Serralta, Marc Vitse y Miguel Zugasti) que me ayudaron a mejorar la versión española.

Agradezco profundamente al GRISO y al IET, en particular a Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, que hayan hecho posible la publicación de este libro esperando con una paciencia y una amabilidad infinitas a que pueda yo dar el último remate a su larga elaboración.

INTRODUCCIÓN

Silencio. Sobre este tema, uno podría creer que no hay nada que decir. El silencio sería un vacío impenetrable e indescifrable, y por definición algo de lo que no se podría hablar¹. A lo largo de los cuatro años de investigación que me permitieron llevar a cabo mi tesis doctoral, pude advertir cuántas miradas atónitas, exclamaciones calladas y las más de las veces sonrisas irónicas suscitaba este tema entre las personas que me interrogaban sobre mi trabajo. Verdad es que estudiar el teatro de Tirso de Molina bajo el enfoque del silencio puede sorprender, ya que el arte teatral, tradicionalmente, tiene por misión colmar ese vacío con las palabras. Pero también es verdad que, desde hace ya casi un siglo, la noción de silencio ha llegado a ocupar un lugar preferente, en la concepción misma de las obras dramáticas primero, y, más tarde, en los análisis a ellas dedicados. Pavis explica por ejemplo que desde principios del siglo XX «ha sido posible constituir una dramaturgia del silencio»; así «el silencio parece invadir el teatro [...]». Ya no es “un condimento” del texto, sino el elemento central de la composición². En consecuencia, los teóricos del teatro empezaron a tomar en cuenta este ingrediente esencial. Ubersfeld escribe en su capítulo dedicado al discurso teatral:

lo que expresa la representación teatral, su mensaje propio, no es realmente el discurso de los personajes sino más bien las condiciones en las que se ejerce este discurso. De ahí el hecho fundamental [...]: menos que palabras, lo que dice el teatro es cómo se puede o cómo no se puede hablar³.

Para Larthomas el silencio es un elemento importante del diálogo:

¹ Como escribe Pavis: «esta noción no es fácil de definir en el absoluto, puesto que el silencio es la ausencia de ruido» (1998, p. 420).

² Pavis, 1998, p. 421.

³ «ce qu'exprime la représentation théâtrale, son message propre, ce n'est pas tant le discours des personnages que les conditions d'exercice de ce discours. De là le fait capital [...] que le théâtre dit moins une parole que comment on peut ou l'on ne peut pas parler» (Ubersfeld, 1993, p. 230). Para esta cita y todas las que siguen, la traducción es mía.

la ausencia de palabras, en una obra dramática, *significa*, mucho más que en la vida. Sirve para señalar que dos seres no pueden entenderse, expresa la emoción de un personaje o su impotencia⁴.

El silencio, por cierto, provoca la espera, la de los personajes y la de los espectadores, «y todos viven entonces intensamente el tiempo, el mismo tiempo; cosa que permite e indica a la vez el silencio que da su sentido a la obra»⁵. Así, concluye Larthomas:

sería interesante no solo estudiar en cada obra la importancia conferida a los silencios sino también ver cómo las concepciones de los autores dramáticos han podido evolucionar al respecto. Estas concepciones deberían definirse mediante el estudio de las obras pues, en este punto, los escritos teóricos son escasos. Y nuestros grandes autores clásicos casi nunca indican los silencios; el texto, la situación, la acción [...] son los que los imponen⁶.

Estas son valiosas orientaciones de investigación que no dejaré de tener presentes a lo largo de mi estudio.

Más allá de estas someras consideraciones sobre lo que se puede entender por silencio en el teatro, cabe destacar que, de manera general, son muy raros los estudios dedicados al tema del silencio en la literatura clásica española⁷. Entre los escasos trabajos⁸ que existen, mencionaré y resumiré aquí aquellos que me permitan ilustrar mejor

⁴ «L'absence de paroles, dans une belle œuvre dramatique, *signifie*, beaucoup plus que dans la vie. Elle sert à marquer que deux êtres ne peuvent se comprendre, exprime l'émotion d'un personnage ou son impuissance» (Larthomas, 1980, p. 162).

⁵ «tous vivent alors intensément le temps, le même temps; ce que permet et indique à la fois le silence qui donne tout son sens à la pièce» (Larthomas, 1980, pp. 163-64).

⁶ «Il serait intéressant non seulement d'étudier dans chaque œuvre la part faite aux silences mais de voir comment, sur ce point, les conceptions des auteurs dramatiques ont pu évoluer. Ces conceptions devraient être définies par l'étude des œuvres, car, sur ce sujet, les écrits théoriques sont rares. Et chez nos grands classiques les silences ne sont presque jamais indiqués; c'est le texte, la situation, l'action [...] qui les imposent» (Larthomas, 1980, p. 164).

⁷ En cambio, la crítica se ha interesado mucho más por el silencio en la literatura contemporánea: así fueron estudiadas las novelas de Camus, Giono, Bosco, Gracq, Mauriac, y la poesía de Neruda y Ponge. Por lo que atañe al teatro, terreno menos explorado, existen unos cuantos trabajos basados en dramas de Lorca o de Beckett.

⁸ Hace varios años que Egido estudió esa noción en la literatura del Siglo de Oro, y más particularmente en la obra de Cervantes y en la de Gracián. Ver Egido, 1986, 1989a, 1989b, 1991 y 1994. Trueblood también se interesó por este tema en 1959 y 1986. Y existen otros artículos al respecto: Zardoya, 1960; Parker, 1973; Neumeister, 1982; McKendrick, 1983; Pedraza, 1985; García Gómez, 1988; Guillén, 1988.

los aspectos esenciales del tema⁹. Me centraré, para empezar, en la poesía y la prosa.

Si nos fijamos primero en la poesía, el artículo de Egido, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», nos brinda un número impresionante de referencias a la par que tópicos y problemáticas interesantes. «La poesía es silencio»¹⁰; tal es el punto de partida de la reflexión de la crítica. Así, se interesa en un principio por la formulación del silencio, evocando el lenguaje del misterio y de lo oculto y aludiendo a Harpócrates y Angerona, esos dioses de la Antigüedad de los que se valió más tarde la filosofía hermética renacentista, mediante emblemas, jeroglíficos, esculturas y cuadros, para «predica[r] la ocultación»¹¹. El encomio del silencio se manifiesta también en el refranero y se ve «cristalizado en *El criticón* de Gracián»¹². Así, se considera el callar como una virtud y el secreto —sobre todo en política— como una necesidad. Toda una corriente filosófica, encarnada por Pitágoras y seguida después por los neoplatónicos, asimilan el silencio a la sabiduría. Este se define entonces «como un camino iniciático de acceso a los misterios de la mitología pagana»¹³, al igual que el silencio monacal es un ritual de aprendizaje para alcanzar a Dios. Pasando del enfoque filosófico al enfoque filológico, Egido menciona, en la retórica clásica, la omisión y la elipsis como otras formas de silencio. Posteriormente subraya que «la poesía trovadoresca cifró uno de sus motivos fundamentales en la guarda del secreto»¹⁴ amoroso, tópico que recogieron los cancioneros españoles y la poesía de Petrarca. En cambio, los poetas del Siglo de Oro glosaron «la retórica de las lágrimas, sustituto de la lengua»¹⁵: Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera se rebelan contra el sufrimiento impuesto por el secreto amoroso que conduce a la enfermedad y a la locura. «Garcilaso abre camino a los poetas posteriores»¹⁶, vinculando el silencio a lo inefable. El poeta se lamenta de la impotencia de la palabra para traducir la experiencia amorosa, pero al

⁹ No puedo dar cuenta aquí, entre artículos que solo ofrecen una aproximación al tema del silencio, de la tesis doctoral de Déodat-Kessedjian, realizada al mismo tiempo que mi propia investigación y publicada en 1999. Pero remito al lector a su trabajo sobre el silencio en la obra de Calderón —cuyo interés es innegable, y del que me valdré más adelante—.

¹⁰ Egido, 1986, p. 56.

¹¹ Egido, 1986, p. 57.

¹² Egido, 1986, p. 58.

¹³ Egido, 1986, p. 58.

¹⁴ Egido, 1986, p. 59.

¹⁵ Egido, 1986, p. 60.

¹⁶ Egido, 1986, p. 63.

mismo tiempo y paradójicamente desarrolla la idea de la inefabilidad en sus escritos: lo indecible amoroso se hace poesía del silencio. Egido menciona después varios poetas barrocos, entre los cuales hay que destacar los nombres de Antonio de Solís, López de Zárate, Lope de Vega, Calderón y Quevedo, «quien formula precisamente la expresión “voz del silencio”»¹⁷. Por su parte, Góngora rechaza la retórica de las lágrimas. En las *Soledades*, el silencio se asimila al retiro. Es también «condición previa de la voz, ya sea la del peregrino, la del poeta o la del propio lector, cuya mudez se hace imprescindible para la captación de la música silenciosa del poema»¹⁸. El mismo proceso de escritura es un ejercicio solitario que implica el silencio entre el autor y su destinatario ausente. Como muestra Egido, el poeta Francisco Aldana, en la soledad del alma, «aspira a ser el eco de la voz divina»¹⁹. A través del silencio, puede «escuchar el son de la eterna beldad»²⁰ y unirse con Dios. La noche también, explica la autora, se ve identificada con el silencio. Identificación ya presente en la tradición pagana y que se desarrolla en toda la poesía áurea, culminando con la poesía mística: San Juan de la Cruz hace la síntesis de todos aquellos símbolos, cristianos y paganos, entremezclando estrechamente secreto, noche, soledad y silencio. Egido menciona asimismo otro tópico, la asociación del silencio con la música, citando ampliamente el poema de Calderón, *Psalle et sile*, en el que se alaban el silencio y el canto, ambos procedentes de Dios. Volviendo a la retórica, la estudiosa hace hincapié en un recurso fundamental en la obra de Góngora: la palabra eludida, que consiste en «evocar en el lector un mundo de imágenes, [...] palabras, que no necesitaban ser nombradas para existir en el poema. [...] La narración suspendida, la imagen inacabada, la elusión del lugar común, el desdén por la evidencia: todo son marcas que la retórica ofrece a la evocación del lector y que piden su connivencia»²¹. Y Egido concluye ese amplio panorama con alusiones al «silencio actual» y sus manifestaciones en la literatura contemporánea, que corresponden a «una toma de conciencia de los límites del lenguaje»²².

Por lo que toca al universo de la prosa, existen otras aproximaciones al silencio que aportan nuevos elementos, como por ejemplo el

¹⁷ Egido, 1986, p. 67.

¹⁸ Egido, 1986, p. 68.

¹⁹ Egido, 1986, p. 72.

²⁰ Egido, 1986, p. 72.

²¹ Egido, 1986, p. 82.

²² Egido, 1986, p. 83.

acertado artículo de Trueblood sobre el *Quijote*²³. Si el crítico empieza por inventariar, desde un punto de vista filosófico y religioso, los diferentes tipos conocidos de silencios –la sabiduría resignada de los estoicos, la prudencia de los epicúreos, el callar ascético de los religiosos y el sublime silencio de los místicos– es para subrayar que queda por interrogarse sobre el silencio como valor estético en una obra literaria. Ciertamente es que la función del silencio es más obvia en la literatura de los siglos XIX y XX, pero «esto no quiere decir que falte el fenómeno del silencio, con significación estética, en obras de épocas anteriores»²⁴. Centrando su estudio en la función estética y psicológica del silencio en el *Quijote*, Trueblood considera primero «los silencios relacionados con la técnica narrativa y con cuestiones de ambiente y escenario»²⁵. Así destaca cómo, en la novela de Cervantes, el silencio sirve para traducir la admiración, es decir, el asombro callado que suscitan, en los demás personajes, la figura anacrónica, el lenguaje anticuado y las acciones extravagantes de don Quijote. Esta muda incompreensión de los personajes ante el hidalgo manchego da paso, en la segunda parte del *Quijote*, a los hondos silencios del mismo protagonista, expresión de su «perplejidad [...] ante un mundo cada vez más incomprensible»²⁶. Además de ser recursos narrativos que provocan la expectación del lector, estos silencios de admiración contribuyen, pues, a revelar un estado de ánimo. Cervantes utiliza también el silencio como recurso narrativo cuando lo introduce en un punto culminante de la acción, lo que sirve para aumentar la tensión emotiva. En otros casos el silencio es un elemento cómico que puede «conv[ertir un] episodio entero [...] en una pantomima ridícula»²⁷. Existen además silencios relacionados con una atmósfera, un momento o un lugar específicos, de los que se vale Cervantes para crear un ambiente particular. Trueblood analiza después el papel desempeñado por el silencio en el diálogo y en la revelación de los personajes. Si se advierte una «capacidad de exteriorización [...] en los personajes cervantinos»²⁸, asimismo se observa que saben escuchar y callar. Para algunos personajes menores o secundarios el silencio puede expresar una manera de ser e incluso conferirles «un rasgo individualizador inolvidable»²⁹ como en el caso de la hija del ventero o de la figura de

²³ Trueblood, 1986.

²⁴ Trueblood, 1986, p. 47.

²⁵ Trueblood, 1986, p. 48.

²⁶ Trueblood, 1986, p. 49.

²⁷ Trueblood, 1986, p. 52.

²⁸ Trueblood, 1986, p. 55.

²⁹ Trueblood, 1986, p. 56.

Cardenio; con este último personaje el silencio se hace primordial, sirve para expresar un temperamento morbosos y contribuye a la emergencia de la locura, tema predilecto de Cervantes. Entre don Quijote y Sancho los escasos silencios resultan cargados de significaciones. Se percibe además la «incapacidad sanchesca para callarse», su «locuacidad innata e incurable, [...] sello distintivo»³⁰ del personaje a la que don Quijote no deja de oponerse. Sin embargo, solo en un episodio —cuando renuncia al gobierno de la ínsula— Sancho calla de manera muy impresionante, lo que delata la importancia de este momento culminante para él y confiere un tono solemne al fragmento. Con Cervantes, pues, los silencios son medios expresivos muy eficaces. Para terminar, Trueblood relaciona el tema del silencio con la época de Cervantes y concluye que «si en el *Quijote* no llega a dominar la voz de la época, la nota del desengaño, sí se encuentran en la novela huellas de una idealización del silencio que podría llamarse armónico de esa nota»³¹.

El artículo de Egido, «*El críticón* y la retórica del silencio», constituye otro ejemplo interesante de investigación sobre este tema. La autora muestra cómo Gracián utiliza el silencio no solo como recurso estético sino también para dar un sentido a la obra. Para él, si hablar es la expresión de la racionalidad del hombre, también es una de las facultades más difíciles de temprar. A lo largo de *El críticón* «Gracián crea todo un simbolismo de la lengua y de la boca»³². En la «Primera parte» de la obra la palabra aparece como vehículo de comunicación y conocimiento del mundo. La «Segunda parte» demuestra que más vale razonar que hablar y que no se debe dar crédito a la *vox populi*. En la «Tercera parte» Gracián encomia el silencio considerando el exceso de locuacidad como un vicio. Se plantea también el problema de la adecuación entre palabras y actos, criticándose la disonancia que existe muchas veces entre los dichos y los hechos. Para Gracián las palabras no valen nada sin los actos. El autor recoge además la tradición del silencio político, aunque matizándola: cierto es que se debe guardar el secreto de estado, pero este silencio no siempre es necesario. Incluso cabe denunciarlo, porque «tal ocultamiento puede en ocasiones entrañar mentira y engaño»³³. Al criticar los falsos silencios, Gracián hace hincapié en el valor ético del silencio examinando a la vez sus aspectos positivos y negativos. Así «deshace tópicos, satiriza y muestra su doblez y engaño, al lado de la aparente bondad que

³⁰ Trueblood, 1986, p. 57.

³¹ Trueblood, 1986, p. 62.

³² Egido, 1991, p. 16.

³³ Egido, 1991, p. 22.

entraña el ejercicio del silencio»³⁴. Desde un punto de vista estético Gracián no deja de recurrir a una retórica del silencio, valiéndose de la elipsis, de la reticencia, la suspensión, la preterición, la interrupción, toda una «elocuencia misteriosa»³⁵ que afecta a la disposición misma de la obra para crear un «misterio narrativo»³⁶, sirviendo así el silencio de «fuerza dinamizadora que impulsa la acción alegórica hasta su término»³⁷. Para concluir, Egido subraya que Gracián, en *El criticón*, aborda la polivalencia del silencio, preocupándose sobre todo por la vertiente moral y estética del tema, «siendo ambas inseparables en su obra»³⁸. Y si el autor demuestra la superioridad de la elocuencia del silencio sobre el hablar, revela al mismo tiempo que solo la eternidad de la palabra escrita es capaz de superar ese último silencio que define la muerte.

Cabe interrogarse ahora sobre lo que puede ser el silencio en un texto teatral del Siglo de Oro. El trabajo de Egido, «*La vida es sueño* y los idiomas del silencio», nos proporciona valiosas indicaciones al respecto. Ella nos explica que en un texto de teatro el silencio desempeña una función dramática «y se desarrolla en cada obra con una problemática muy variada que atañe a la doctrina social y a la política de su tiempo»³⁹. Dada la oralidad inherente al texto teatral, los personajes son quienes hablan o callan, según sus interlocutores y el momento de la acción. Para Egido *La vida es sueño* recoge además una tradición alegórico-simbólica que une, desde el *Somnium Scipionis* de Cicerón, el silencio, la política y el sueño. En la tragedia de Calderón se desarrolla precisamente la vertiente política del silencio, siendo Segismundo «la palabra encarcelada»⁴⁰, silenciada por el rey Basilio por razones de estado. Por lo tanto secreto y silencio son dos temas predominantes en la obra. Y Egido observa que «el protocolo y el decoro, las cautelas palaciegas, los deberes contraídos y hasta el miedo al decir plagan *La vida es sueño* de paréntesis y apartes»⁴¹, que expresan la vacilación constante de los personajes entre hablar o callar, plasmando «el debate interior que sufren»⁴². Solo el gracioso es incapaz de dominar sus palabras y por eso encarna la delación, la pérdida del secreto, la ruptura del silencio. En los intercambios amoro-

³⁴ Egido, 1991, p. 27.

³⁵ Egido, 1991, p. 14.

³⁶ Egido, 1991, p. 28.

³⁷ Egido, 1991, p. 28.

³⁸ Egido, 1991, p. 29.

³⁹ Egido, 1989b, p. 230.

⁴⁰ Egido, 1989b, p. 231.

⁴¹ Egido, 1989b, p. 234.

⁴² Egido, 1989b, p. 234.

sos entre Segismundo y Rosaura se manifiesta también la prudencia de los personajes, una prudencia más propia del personaje femenino que opta por callarse para ser más elocuente, acomodándose así al peligro de su situación y al decoro inherente a su sexo, lo que engendra un «lenguaje sin palabras o más allá de las palabras»⁴³. Pero se encuentra de nuevo el tópico opuesto: la imposibilidad, para el personaje enamorado, de contener mucho tiempo la expresión de sus sentimientos y de su pena. Egido insiste después en el enigma del lenguaje, relacionando la palabra con la verdad o la mentira: «silencio y palabra se unen así a la ambigüedad de la metáfora central del sueño y de la vida»⁴⁴. En el drama de Calderón «la verdad y la palabra [acaban por triunfar] frente a la ocultación y el silencio, pero sobre todo vencen los hechos»⁴⁵. Por lo tanto el silencio y el secreto tienen valores ambiguos, aunque la política y el honor los justifican provisionalmente. Así concluye que Calderón, además de valerse del silencio como motivo poético, propone en su drama «una ética [...] del silencio en la que el obrar es más importante que el hablar»⁴⁶.

No son muy distintas las conclusiones a las que llega García Gómez en su artículo titulado «Incomunicación en la dramaturgia calderoniana», trabajo basado en el análisis de tres obras (*La dama duende*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonor*). Al estudiar primero *La dama duende*, el crítico se da cuenta de que el ingrediente esencial de la acción es «el secreto silencioso en que todo se envuelve, [hasta tal punto que] el silencio es el protagonista invisible de la obra»⁴⁷. De ahí que la disimulación, el engaño, el malentendido y la equivocación invadan toda la comedia pervirtiendo la comunicación entre los personajes. En la misma interioridad del personaje, el diálogo consigo mismo se ve perturbado e imposibilitado por el silencio que se impone como una necesidad, una ley opresora dictada por el código del honor —el honor «que se ha transmutado en ídolo intocable y el hombre en su guardián rígido y erecto»⁴⁸—. Así la intriga se convierte en una serie de malentendidos, engaños, errores en que la verdad y la razón se ven neutralizadas por «el silencio generalizado impuesto por un sistema de incomunicación»⁴⁹. Cuando no hay otra salida, la ley del silencio desemboca en la tragedia, como en el caso de

⁴³ Egido, 1989b, p. 236.

⁴⁴ Egido, 1989b, p. 239.

⁴⁵ Egido, 1989b, p. 242.

⁴⁶ Egido, 1989b, p. 243.

⁴⁷ García Gómez, 1988, p. 15.

⁴⁸ García Gómez, 1988, p. 16.

⁴⁹ García Gómez, 1988, p. 19.

El médico de su honra. Según García Gómez en dicha tragedia el error de Gutierre —que mata a su esposa inocente— se debe a un silencio omnipresente, signo y causa de una incomunicación que comparten todos los personajes, incluso la misma víctima. Por causa del honor los dos esposos se engañan uno a otro y los demás callan. De ahí surge una serie de verdades truncadas que llevan a la ejecución de Mencía. En *El pintor de su deshonra* un mismo «estado de universal ignorancia»⁵⁰, que no deja de acrecentarse, desemboca también en la trágica muerte de una fiel esposa. El crítico concluye que en el teatro de Calderón la verdad resulta inoperante, ya que no logra vencer al engaño. Sus obras son «dramas de silencios e ignorancias [en los que] el dramaturgo concede a su público el don de la omnisciencia»⁵¹. Se mencionan después dos comedias, *No hay cosa como callar* y *Basta callar*, para demostrar que el silencio, la ausencia de comunicación, las privan de un verdadero relajamiento cómico. El silencio, pues, afecta tanto a las obras trágicas como a los dramas de tonalidad cómica.

Los resúmenes de estos cinco artículos no tienen la pretensión de proporcionar un inventario exhaustivo de lo que se ha escrito sobre el silencio en la literatura española del Siglo de Oro. Tampoco constituyen un estado de la cuestión sobre este tema. Solo quieren servir para mostrar la pluralidad y la complejidad de lo que puede ser el silencio en literatura, y para percibir mejor cómo se puede estudiar en una obra literaria. Son simplemente ejemplos —y eso no quiere decir modelos— que indican unas diferentes vías de acceso al tema, ejemplos que me han sido útiles a la hora de escoger mi propio tipo de aproximación.

De los resúmenes que preceden se puede colegir que existen dos enfoques principales para estudiar este tema: el enfoque ético (los valores del silencio) y el enfoque estético (la escritura del silencio), dos perspectivas en que se inscriben buena parte de los estudios que se centran en el silencio en el teatro clásico.

Desde un punto de vista ético, algunos críticos se interrogaron sobre la justificación del comportamiento silencioso presentado como un modelo en la literatura del Siglo de Oro. Para Neumeister, por ejemplo, el silencio aparece como la obsesión de toda una época y expresa una «sociopatología» característica del Siglo de Oro español. Al estudiar el drama calderoniano *No hay cosa como callar*, destaca en los personajes una opción constante por el silencio, inducida por la

⁵⁰ García Gómez, 1988, p. 23.

⁵¹ García Gómez, 1988, p. 24.

necesidad de callar una deshonra⁵². Para el crítico esas estrategias del silencio y del disimulo revelan de hecho «la afección secreta de la sociedad del barroco: ha perdido el contacto con la realidad y —precisamente por eso— la teme»⁵³.

El comportamiento de un personaje de teatro es, pues, lo que permite determinar, en el seno de una obra dramática, el valor ético, positivo o negativo, del silencio. Por eso los críticos suelen interesarse, en un primer momento, por un protagonista en el que centran su análisis: el silencio de Volumnia en *Coriolan*⁵⁴, el de Isabela en *Measure for Measure*⁵⁵, el discurso y los silencios de las mujeres (Desdémona y Emilia) en *Othello*⁵⁶. Si algunos autores de esos artículos intentan elaborar una tipología, nunca exhaustiva, de los silencios observados por los personajes —como la de Parish para el teatro de Racine (el silencio impuesto por una presión exterior, el que se impone de por sí, el esfuerzo para guardar un secreto, la ruptura del silencio durante el desenlace, el silencio represivo que se opone al de la víctima, y por fin la incapacidad de hablar causada por una emoción)⁵⁷—, la mayor parte de los críticos prefieren estudiar la evolución de un personaje cuyos silencios son notables. En cada caso se trata de comprender lo que pudo provocar esta actitud silenciosa y de buscar lo que significa este comportamiento al nivel del personaje, pero también respecto al conjunto del drama y a la lección que se desprende de él. Así estudia McKendrick en *El castigo sin venganza* cómo el duque de Ferrara y su hijo Federico se valen del silencio. Siguiendo el itinerario de cada uno, muestra que sus comportamientos respectivos —manipulación del lenguaje por el primero y refugio en el silencio para el segundo— resultan irónicamente inútiles al final del drama, lo que para ella demuestra, a través de «la presentación ambigua de un mundo ambiguo»⁵⁸, toda la ambigüedad del lenguaje.

⁵² «El origen de esa técnica de resolver —al menos en apariencia— un conflicto callándolo, es evidente: es la ley del honor público. Las consecuencias de una esquizofrenia social, que calla lo que la amenaza en el fondo, se callan también en la comedia. [...] La ley del saber y callar indica permanentemente que los medios intelectuales del hombre barroco (*ingenio, prudencia, discreción, cordura, industria*) no se aplican para dominar la realidad sino para negarla (*callar, disimular, simular, engañar, fingir, mentir*)» (Neumeister, 1982, p. 222).

⁵³ Neumeister, 1982, p. 223.

⁵⁴ Luckyj, 1991.

⁵⁵ Baines, 1990.

⁵⁶ Grennan, 1987.

⁵⁷ Parish, 1980.

⁵⁸ «The ambiguous presentation of an ambiguous world» (McKendrick, 1983, p. 95).

En un segundo momento cada crítico intenta determinar el valor, positivo o negativo, de las formas de silencio que ha puesto de realce: para Baines el silencio de obediencia de Isabela es una manera de resistir a la autoridad paterna⁵⁹; según Mirabelli el silencio de True-Wit en *The Silent Woman* de Ben Jonson es una prueba de inteligencia y sabiduría⁶⁰.

Desde un punto de vista estético, la plasmación teatral del silencio implica el uso de una técnica de escritura, técnica cuyas funciones y significaciones intentan aclarar los críticos. Así puede dar el *Coriolan* de Shakespeare «el espectáculo de una palabra entrecortada, indecisa, menguada, y de otra palabra, que por su parte tiene dificultad para nacer»⁶¹. Ante ese «paisaje de incertidumbre, de confusión, de interrogación», Débax concluye que el tema central de la obra es el cuestionamiento de la palabra.

Phillips⁶², por su parte, pone de relieve la dificultad del protagonista raciniano para dominar el fluir de la palabra y evoca entonces el riesgo mayor que corre este personaje: traicionarse a sí mismo y revelar sus emociones por medio de su voz, sus ojos, su silencio⁶³, lo que evidencia la «teatralidad» del discurso en Racine.

Este tipo de aproximación resulta harto eficaz a la hora de determinar la especificidad de los mecanismos de escritura de un dramaturgo en comparación con otro. Así es como Maingueneau logra distinguir los silencios de los dramas de Diderot —en los que las peripecias paralizan provisionalmente cualquier discurso— y los del teatro de Marivaux, en que «la acción solo tiende a coincidir con la interlocución [;] la emoción de los personajes no suspende el lenguaje, [sino que] se expresa en el esfuerzo mismo que hacen para disimularla. La turbación no se manifiesta aquí por medio de la interrupción del discurso [...] sino a través de un “deslizamiento” del lenguaje sobre sí mismo»⁶⁴. Lo que permite mostrar con claridad la existencia,

⁵⁹ Baines, 1990, p. 299.

⁶⁰ Mirabelli, 1989.

⁶¹ «le spectacle d'une parole entrecoupée, hésitante, déchue, et d'une autre parole, qui de son côté a bien du mal à éclore» (Débax, 1984, p. 77).

⁶² Phillips, 1989.

⁶³ De ahí que el tema del silencio pueda dar lugar a un estudio de la elocuencia, por supuesto silenciosa, del rostro. Así comprueba Mazouer que este lenguaje mudo «accompagne la parole, la contredit ou la remplace quand les mots se taisent» (1995, p. 22). Por lo tanto el silencio, ausencia de palabras, puede aparecer como un tipo de lenguaje peculiar, que no pasa por las palabras sino por la cara, los ojos u otras vías.

⁶⁴ Comp. Maingueneau: «l'action tend à coïncider avec la seule interlocution, l'émotion des personnages ne suspend pas le langage, [mais] se dit dans l'effort même

junto al silencio absoluto –ruptura o interrupción del discurso–, de un silencio mucho más relativo, que ya no es ausencia de palabras sino disimulación de la palabra a través de un lenguaje encubierto.

Esta distinción entre el silencio absoluto y el silencio relativo (hablar a medias palabras) es esencial. En la última categoría entran la reticencia, la frase inacabada, así como la interrupción causada por una emoción, y otros silencios aún más relativos, tales como la alusión, la insinuación, la simulación (el locutor finge creer en algo con el fin de engañar a su interlocutor, pero calla el verdadero propósito de su discurso) y la disimulación (el locutor, con el mismo fin de inducir a error, incluso va a ocultar, y por ende callar, ciertos elementos que conoce). Sin embargo, es preciso completar dichas distinciones mencionando la diferencia que puede existir entre los silencios voluntarios (decididos o deseados por el personaje) y los silencios involuntarios (que pueden originarse por una presión exterior –la de otro personaje– pero también por una insuficiencia del lenguaje, o incluso por una carencia, un defecto del locutor), lo que nos induce a considerar las motivaciones que impulsan a un personaje a recurrir al silencio. A este respecto, trataré de determinar la índole de esas motivaciones, y de saber, más precisamente, cuáles son las condiciones que causan el callar, es decir, las circunstancias y situaciones en las que un personaje ya no quiere o ya no puede ejercer su palabra. En efecto, no se puede situar en el mismo plano un silencio que se inscribe exclusivamente en una preocupación por el honor y un callar que procede de una relación de poder; asimismo, el silencio de un personaje que calla ante los hombres para dirigirse únicamente a Dios es hartamente diferente del silencio del galán que quiere respetar las exigencias del código amoroso.

Valiéndome de estas múltiples observaciones, he intentado acercarme al teatro de Tirso a partir de la problemática –que creo bastante original– del silencio. Las cincuenta y cinco comedias de Tirso –es decir, el conjunto de su producción dramática profana, menos el teatro breve y las obras cuya paternidad queda dudosa⁶⁵– constituyeron la base inicial de mi trabajo. Dentro de este conjunto fueron seleccionadas posteriormente unas veinte comedias. Esta selección se basó en

qu'ils font pour la dissimuler. Le trouble ne s'y manifeste pas par l'interruption du discours [...] mais par un glissement du langage sur lui-même» (1986, p. 86).

⁶⁵ Por eso no se analizará en este trabajo la famosa comedia de *El burlador de Sevilla*. Como hace Fernández (1991), me limitaré, pues, a las tres comedias de *Cigarras de Toledo* y a las doce comedias respectivas de la *Primera parte*, *Tercera parte*, *Cuarta parte* y *Quinta parte*, sin olvidar la *Segunda parte* y sus cuatro dramas cuya autoría tirsiana está demostrada.

datos objetivos, por medio de un inventario sistemático, en cada una de las cincuenta y cinco comedias tirsianas, de las citas que se referían al tema del silencio. Así pude elegir las obras que desarrollaban de manera más significativa uno o varios aspectos del silencio. Pertenecían estas a todos los grandes géneros dramáticos –con la curiosa excepción de las comedias de capa y espada– y fueron repartidas en cuatro grupos según la índole de su tema dominante, o sea, la santidad, el poder, el honor y el amor. Este orden de presentación no es gratuito: corresponde al paso progresivo desde la vertiente trágica hacia la vertiente cómica. Las comedias de santos y los dramas históricos constituyen, en efecto, lo esencial de la parte trágica del teatro tirsiano; el tema del honor, por su parte, se sitúa en el nexo de unión de las dos vertientes, ya que engendra tragedias tanto como comedias; el tema del amor, por fin, pertenece a la parte cómica de su producción dramática.

En el estudio de las veinte comedias seleccionadas, el análisis lineal y dinámico fue el que me pareció más adecuado para reflejar de forma clara y contundente los diversos aspectos del silencio. Por esta razón he optado, en la mayoría de los casos, por seguir paso a paso el itinerario de uno o varios personajes, o el desarrollo dramático de la obra. Así pues, a través de estos estudios detallados, se ha considerado la mayor parte de los papeles claves del teatro del Siglo de Oro: el héroe devoto, el príncipe y su valido, el traidor y el hombre de honor, y por fin el galán y su dama⁶⁶. Pero la finalidad y el interés principal del presente trabajo no era este. La primera cuestión que se planteaba era saber si existía una problemática particular del silencio según el tema dominante de la comedia. He podido observar al respecto que, en el teatro tirsiano, el silencio se utiliza con propósitos diferentes, según se ejerza en la esfera de la santidad, en un contexto político, en un caso de honra o en un enredo de amor. Estos diferentes tipos de silencio adquieren además, en cada categoría, una connotación, un valor –más o menos positivo o negativo– que he intentado fijar con la mayor nitidez. Esta segunda cuestión era, en efecto, de primera importancia. Para entenderlo bastará con recordar la tendencia dominante de la crítica dedicada al teatro áureo. Neumeister, por ejemplo, opina que ocultar una deshonor callándola –actitud recurrente en la literatura española del Siglo de Oro– revela la sociopatología que afecta a los hombres de aquella época: temen y niegan la realidad. Parecidamente la mayoría de los críticos perciben el silencio, en parti-

⁶⁶ En la tesis original también existía un capítulo dedicado al personaje del gracioso, que, por ser breve e incompleto, no figurará en el presente libro.

cular el de los dramas de honor de Calderón, como la característica de una ausencia de comunicación que solo puede engendrar la tragedia y la muerte. García Gómez escribe, por ejemplo, que «el silencio pervierte la palabra, [...] deforma los mecanismos de la razón»⁶⁷, lo que lleva a «una neutralización de la verdad misma»⁶⁸. Y —añade— «tras el silencio vienen, enracimados, el engaño, el malentendido, las verdades a medias, los raciocinios incompletos, el error y la tragedia»⁶⁹. En cuanto a Maurel, concluye en su comentario de *El celoso prudente* que el silencio persistente del héroe de esta comedia —un personaje que porfía en callar su deshonra— acaba por ser ridículo y demuestra que Tirso procura así desacreditar el código del honor.

La frecuencia de estas interpretaciones decididamente negativas me obligaba a someter a nuevo examen la cuestión global del valor ético del silencio en las comedias que había seleccionado, cuestión que a su vez, con posibles comparaciones con otros universos contemporáneos, se inscribía en el marco más amplio de la historia de las mentalidades.

De ahí, quizás, el excesivo desarrollo de los capítulos dedicados a la dimensión ética del silencio en el teatro tirsiano, que solo me dejaron espacio para examinar de manera muy somera algunos de los aspectos dramáticos del silencio: técnicas de escritura tales como, por ejemplo, el aplazamiento, la interrupción, el suspense y la dosificación de las informaciones. Espero, con todo, que mi trabajo, por provisional y limitado que pueda aparecer, contribuirá a definir de una manera más exacta y matizada la especificidad del universo teatral de Tirso de Molina.

⁶⁷ García Gómez, 1988, p. 15.

⁶⁸ García Gómez, 1988, p. 19.

⁶⁹ García Gómez, 1988, p. 21.

CAPÍTULO I

SILENCIO Y SANTIDAD

INTRODUCCIÓN

Las comedias de santos representan más de la quinta parte de la obra dramática de Tirso y constituyen además —es un rasgo específico del universo trágico de Tirso— la mitad de su producción trágica¹. Ampliamente ilustrado por el dramaturgo, este género propicia la eclosión de un tipo particular de silencio que parece ser propio de su obra.

De las doce comedias hagiográficas escritas por Tirso, siete son las que tratan del tema del silencio en relación con la santidad. Pueden dividirse estas comedias de santos en tres grupos. Primero, los dramas cuyo protagonista, lejos de llevar una vida virtuosa al principio de la obra, acaba por alcanzar, al final de su itinerario dramático y después de muchos rodeos, el estado de santidad. Las intrigas de *Quien no cae no se levanta*² y de *El mayor desengaño*³ corresponden a este esquema. Posteriormente otras comedias, como *La dama del Olivar* y *Doña Beatriz de Silva*⁴, dramatizan las aventuras de un personaje virtuo-

¹ Cito aquí los títulos de las doce comedias de santos cuya paternidad tirsiana es reconocida: *Los lagos de San Vicente*, *La Peña de Francia*, *La elección por la virtud*, *El árbol del mejor fruto*, *Quien no cae no se levanta*, *La dama del Olivar*, *Santo y sastre*, *Doña Beatriz de Silva*, la trilogía de *La Santa Juana* y *El mayor desengaño*.

² Obra publicada en la *Parte quinta*, en Madrid, en 1636.

³ Drama compuesto, según B. de los Ríos, en 1621. Ver su preámbulo en *Obras dramáticas completas*, II, p. 1177 (en adelante abreviaré ODC).

⁴ En cuanto a la fecha de composición de *La dama del Olivar*, coinciden los críticos en pensar que la obra fue escrita poco después de la trilogía de *La Santa Juana*, es decir, hacia 1614 ó 1615 (ver Maurel, 1971, pp. 285-89 y ss., y Salomon, 1965, p. 870). Por lo que se refiere a *Doña Beatriz de Silva*, ver la introducción de Tudela a su edición: para él los decretos papales sobre la cuestión de la Inmaculada Concepción de María datan de 1617, por lo que la comedia hubo de ser escrita entre 1617 y 1621 (pp. 835-38).

so que, en medio de su trayectoria, se ve destinado por voluntad de Dios a llevar una vida santa. Por último, *Santo y sastre*⁵ y la trilogía de *La Santa Juana*⁶ constituyen un tercer tipo de dramas hagiográficos, que escenifican la vida de un personaje santo enteramente dedicado al ejercicio de su virtud religiosa.

El silencio desempeña un papel diferente en cada una de las configuraciones aludidas. Trataré de puntualizar, precisamente, estas diferencias mediante un estudio comparativo, si bien otorgaré una importancia particular a *El mayor desengaño*, pues en esta obra el silencio pasa a ser para el protagonista un verdadero aprendizaje e incluso, al cabo de su recorrido, una finalidad. Por lo tanto esta comedia merecerá un análisis más detallado.

EL PECADOR EN EL CAMINO DE LA SANTIDAD: DE LA SUMISIÓN AL PADRE A LA SUMISIÓN A DIOS

En las comedias de santos que escenifican las aventuras de un personaje depravado, verdadero pecador empedernido, el silencio funciona como signo anunciador del arrepentimiento.

Quien no cae no se levanta

Margarita, en *Quien no cae no se levanta*⁷, pese a su empeño inicial en vivir en el pecado, opta por callarse en dos momentos claves de su trayectoria. Cuando Clenardo, su padre, la sorprende —mientras iba ella a reunirse con Valerio, su pretendiente—, la protagonista enmudece. La sorpresa de encontrarse con su padre, a quien imaginaba lejos de Florencia, explica en parte esta reacción, pero más que una mera sorpresa, lo que experimenta es vergüenza. Después de la retahíla de reprobaciones e invectivas pronunciadas por un padre que se

⁵ Según B. de los Ríos, *Santo y sastre* fue escrita en 1614 ó 1615, antes de ser retocada después de 1627 (ver ODC, III, pp. 49-50). Pero como sugiere Penedo, y más tarde Maurel, puede que la obra haya sido compuesta con ocasión de un eventual traslado del cuerpo de Homobono de Italia a España (Maurel, 1971, p. 124, nota 245).

⁶ De la famosa trilogía del monje mercedario han quedado dos valiosos manuscritos autógrafos correspondientes a la primera y a la tercera parte del tríptico, y respectivamente fechados en mayo de 1613 y agosto de 1614. Ver al respecto el preámbulo de B. de los Ríos, ODC, I, pp. 723-27, y Fernández, 1991, III, pp. 1199, 1225 y 1255.

⁷ La mayoría de los artículos dedicados a esta comedia se fijan más bien en su dimensión teológica, lo que no nos interesa aquí. Sin embargo se puede citar el estudio de Minelli (1986), que analiza tanto la postura teológica de Tirso como el proceso dramático de la conversión de Margarita.

siente deshonrado, Margarita regresa a casa sin decir palabra. Así comenta Clenardo la actitud de su hija:

Solo has tenido de honrada
el irte sin responder,
con que has podido vencer
aquesta daga desnuda;
pero ¿cuándo no fue muda
la vergüenza en la mujer? (I, vv. 918-23)

Mientras que Margarita, hasta entonces, se empeñaba en pecar y manifestaba un descarado hablador al dirigirse a su padre, su repentino silencio frente a la autoridad paterna parece anunciar un cambio en su actitud. Como manifestación de su vergüenza y muestra de su nueva sumisión al padre, este primer silencio prefigura un posible arrepentimiento. En adelante, Margarita vacilará a la hora de cometer un desliz. En la iglesia de los Predicadores donde tiene que encontrarse con su amante, al oír el sermón de Santo Domingo reniega de todos sus extravíos pasados. Pero después de un año de penitencia, el regreso de Lelio, uno de sus pretendientes, provoca una nueva caída. Clenardo encuentra a su hija entregada a los brazos de su amante. Desesperado al verse una vez más deshonrado, el padre pronuncia tal cantidad de amonestaciones que el propio Lelio confiesa su turbación: «No he tenido para hablarle / cara ni lengua». A lo que Margarita añade en seguida:

Eso puede
la razón que al vicio excede,
y le enfrena porque calle.
No sé cómo he de miralle
al rostro desde hoy. (III, vv. 725-29)

Invadida, de nuevo, por un sentimiento de vergüenza y sumisión, logra aplacar momentáneamente sus malos pensamientos. Sin embargo decide ceder una vez más a su pasión. Entonces se cae tres veces —tres caídas providenciales que le permiten resistir la tentación de reunirse con Lelio— y Margarita por fin exclama:

No me puedo levantar;
¡ah intenciones desbocadas!,
Dios os da de sofrenadas,
¿y el freno queréis quebrar?
Póngaos su castigo miedo. (III, vv. 860-64)

Para Margarita, la voluntad de Dios es la que ha puesto freno al exceso de vicios, imposibilitándolos y reduciéndolos así al silencio.

Ese silencio impuesto al pecado aparece como una condición previa de santidad. El arrepentimiento invade a la heroína, dispuesta a recibir el favor divino. La última intervención de Margarita que el público puede ver es la de una santa silenciosa, en adoración muda, parecida a las efigies de María Magdalena. Pero el silencio ya no es aquí mera manifestación de sumisión ni señal de arrepentimiento; ya no es el camino que permitió alcanzar la beatitud, sino el final mismo, la culminación de todo un recorrido. En una palabra, se ha convertido en éxtasis, contemplación, definición de la santidad misma.

El condenado por desconfiado

Frecuentemente clasificado como drama teológico, *El condenado por desconfiado* se parece no obstante en muchos aspectos a una comedia de santos: más que la historia de una condenación, esta tragedia también es la dramatización de una santificación, la de Enrico, que de bandolero pasa a ser santo conforme al tradicional recorrido del héroe en el género hagiográfico⁸. Esta similitud con la comedia de santos nos permite mencionar aquí esta obra, a modo de ilustración convincente –aunque marginal– de la importancia del silencio como actitud vinculada a la santidad, o si se prefiere, a la salvación. Al igual que Margarita, Enrico es el pecador por antonomasia. El recuento de sus crímenes pasados, de los que Enrico se enorgullece al final del primer acto, es la «suma de todas las fechorías posibles», como muy justamente afirma Maurel⁹. Sin embargo en presencia de su padre Enrico observa discreción y silencio. De forma contraria al caso de Margarita, el comportamiento de sumisión de Enrico ante el personaje del padre es constante. Así lo dice al principio del segundo acto:

que es deuda al padre debida
el serle el hijo obediente.
En mi vida le ofendí,
ni pesadumbre le di. (vv. 1071-74)

Ahora bien, la mejor manera de no ofender a su padre, al que tanto quiere, consiste en ocultarle todas sus fechorías:

Que aquestas mis travesuras,
mocedades y locuras,
nunca a saberlas llegó;
[...] siempre le he tenido
donde de nadie informado,

⁸ Ver Parker, 1949.

⁹ «une somme de tous les forfaits possibles» (Maurel, 1971, p. 532).

ni un disgusto ha recibido
de tantos como he causado. (vv. 1078-92)

Pese a su condición de bandolero, Enrico sigue siendo un hijo cariñoso, obediente y atento, motivo por el cual preserva el amor de su padre Anareto, así como su honor, encubriendo sus propios crímenes. No se trata aquí de un silencio falaz destinado a engañar a un ser querido y a sacar provecho de la situación. Por el contrario este silencio de Enrico subraya su voluntad de no poner en tela de juicio la autoridad paterna. Es un signo de sumisión y de respeto hacia la misma y, por ello, anuncia el arrepentimiento futuro a la vez que la posible sumisión a otra autoridad, la de Dios. Una vez encarcelado, Enrico sufre un arrebato de furor, que nadie logra aplacar, sino el viejo Anareto. Cuando este le pide que se confiese, sin lo cual lo repudiaría, Enrico no vacila ante el riesgo de perder a un padre al que adora. Y concluye su invocación a la indulgencia divina con estas palabras:

Gran Señor, ¡misericordia!
No puedo deciros más. (vv. 2568-69)

Así pues, el arrepentimiento dirigido a Dios concluye con un silencio elocuente que propicia la sumisión total de Enrico a la voluntad divina. Con este último acto de silencio-sumisión, que el silencio-respeto experimentado por su padre ya prefiguraba, demuestra su fe y su confianza en la inmensidad de la misericordia divina, de manera absolutamente contraria a la de Paulo, quien no deja de cuestionarla.

LA PREDISPOSICIÓN A LA SANTIDAD: EL SILENCIO COMO PREPARACIÓN A LA PALABRA DIVINA

Doña Beatriz de Silva

El tema de la santidad no siempre es central en *Doña Beatriz de Silva*. Durante casi un acto y medio el autor solo trata de amores y bodas reales en esta comedia, cuyo tono es similar al de un drama histórico. Solo al final del segundo acto, después de numerosas escenas galantes, empieza a plasmarse el destino singular de Beatriz y a aparecer el carácter hagiográfico de la obra. El amor ilícito del rey de Castilla por la heroína provoca la furia celosa de su joven esposa, doña Isabel, razón por la cual esta decide encerrar a Beatriz en un armario hasta que se muera. Castigo inmerecido, este encierro infligido por la reina iluminará a Beatriz y la incitará a seguir el camino de la santidad. Comprenderá, mediante esa «venganza injusta y cruel»,

que en la corte corre peligro¹⁰. Pero lo interesante de esta peripecia para nuestro estudio estriba en la modalidad de su desarrollo. Justo antes de ser introducida en el armario, donde la reina quiere enerrarla definitivamente, Beatriz declara:

Si he de morir
aquí, no sepa, mi Dios,
ninguno que esta crueldad
pudo en el pecho caber
de tan severa mujer,
que en esta conformidad
yo prometo, aunque me muera,
no dar voces. (vv. 1799-1806)

Beatriz prefiere guardar silencio, pese a lo peligroso de su situación. Es un silencio por lealtad, pues su motivación obedece a la voluntad de proteger la fama de la reina, aunque también constituye una oración a Dios y un juramento hecho a sí misma. En suma, es un silencio de resignación con su suerte. Al someterse sin protestar al injusto castigo de la reina, Beatriz consiente en que se cumpla su destino y acepta su muerte próxima. En esta aceptación silenciosa del castigo y de la injusticia –prefiguración de la mortificación– radica justamente el origen de la transformación futura de la heroína. Al cabo de tres días en esa prisión –que ella denomina «clausura», lo cual no es fortuito–, tres días de silencio inicialmente forzado pero ahora voluntario, se le aparece la Virgen, a quien Beatriz explica que es víctima de los celos de la reina, no sin añadir en seguida:

Muda muero; ofensas callo,
en fe de que noble soy,
porque ignore el rey crueldades
que ha ocasionado su amor. (vv. 2069-72)

La lealtad y la resignación, basadas en el silencio, merecen su recompensa. No tarda la Virgen María en intervenir y se abren las puertas de la prisión dejando libre a Beatriz. Este tipo de silencio aparece, una vez más, como preámbulo a la manifestación de la palabra divina. Ensimismada en un profundo silencio, Beatriz puede oír el discurso de la Virgen y hacer su voluntad: fundar la Orden de la Pura Concepción en Toledo. Y tal es el camino que la lleva a la santidad.

¹⁰ «Vengeance injuste et cruelle, mais salulaire pour celle qui en est victime; doña Beatriz comprend qu'à la Cour elle n'est pas à sa vraie place» (Maurel, 1971, p. 358).

La dama del Olivar

El recorrido dramático del pastor Maroto en *La dama del Olivar*¹¹ es muy parecido, salvo que Maroto se distingue por su devoción ya desde el principio de la obra. A pesar de ser el más pobre de los pastores de Estercuel, acaba de celebrar con entusiasmo y generosidad las fiestas de septiembre dedicadas a la Virgen. Pero su porvenir de santidad todavía no está trazado. En efecto, Niso quiere que se case con su hija Laurencia, lo que aprueba don Gastón, el señor de Estercuel. El casamiento queda concertado. No obstante, en presencia de su novia, Maroto enmudece: reacio al casamiento pero al mismo tiempo deseoso de obedecer a su señor, el joven pastor es incapaz de hablar con su futura esposa. La actitud callada de Maroto recuerda la de muchos personajes devotos cuando se ven enfrentados con la eventualidad de un casamiento forzado. El matrimonio somete al protagonista a una dura prueba, difícil pero necesaria para que la virtud sea premiada, como afirma Maurel¹². Y el silencio, en esta configuración tópica de la comedia de santos –que volveremos a encontrar, particularmente, en *Santo y sastre* y *La Santa Juana*–, viene a ser para el héroe piadoso una reacción normal, una resistencia muda, perfectamente legítima para quien concibe el matrimonio como una traba a la santidad.

Resulta menos clásica, en cambio, la nueva decisión de callarse que toma Maroto en otro momento clave de su itinerario dramático. Aunque este segundo momento de silencio está vinculado a un lugar común –presente, en este caso, en todo el teatro del Siglo de Oro–, a saber, el tópico del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, aquella «verdad» tantas veces repetida por los privados, los bastardos o los segundogénitos del teatro tirsiano. Mientras se trama la intriga profana de *La dama del Olivar* –la rebelión campesina contra el comendador¹³ don Guillén–, reaparece Maroto al final del segundo acto, solo y como apartado de los conflictos que lo rodean. Lleno de alegría por no haberse casado –descubrió la liviandad de Laurencia–, celebra la sencillez de su vida rústica, que prefiere a las riquezas y comodidades de una vida en la corte:

¹¹ Para más amplias informaciones sobre las fuentes de esta comedia de santos, remito al artículo de Millán, 1988. El artículo de Paterson, 1993, más reciente, se ha interesado en la figura andrógina de Laurencia.

¹² «Maroto [...] est chargé de nous persuader, sur le mode plaisant, de cette même nécessité de l'épreuve pour que la vertu ait sa récompense» (Maurel, 1971, p. 278).

¹³ Un «Commandeur vilain», según la expresión empleada por Maurel a lo largo de su tesis (1971).

Soledades discretas,
 si es discreción comunicar con pocos
 pasiones que secretas
 dicen a voces bárbaros y locos,
 con vosotras me entiendo
 que habláis callando, y regaláis riendo. (II, vv. 934-39)

Este sereno apóstrofe a la soledad campesina y a sus ventajas empieza, como es debido, por un elogio del silencio de la naturaleza. Este aislamiento voluntario de Maroto en el mismo silencio pastoral ya prefigura su próximo retiro, en el sentido religioso de la palabra. Más allá del reconocimiento de los humildes valores rústicos como origen de virtud y santidad, se encuentra también una voluntad de ensimismamiento, de recogimiento, que no deja de recordar el encierro o el enclaustramiento de Beatriz. Es este otro momento clave del itinerario de Maroto: tras la dura prueba impuesta —la perspectiva de un casamiento con Laurencia— el pastor de Esteruel recobra la humildad y la serenidad. Con el alma sosegada, está dispuesto a recibir el favor divino. Poco después de este monólogo Maroto es detenido por Laurencia y sus servidores que amenazan con ejecutarle. Al igual que Beatriz, tiene Maroto que sufrir la injusticia de los hombres; es atado a un árbol y abandonado. En ese preciso momento se produce el milagro: al héroe se le aparece la Virgen María, quien le encarga la construcción dentro del olivar de un convento dedicado a la Orden de la Merced. Así podrá Maroto abandonar sus ovejas y entregarse totalmente al servicio de Su Señora. Tanto para el pastor de Esteruel como para Beatriz, un mismo momento de silencio y aislamiento constituye un idéntico episodio de transición, el paso que permitirá alcanzar la santidad.

LA SANTIDAD INMANENTE: EL SILENCIO COMO PRIMA VIRTUD

Santo y sastre

Antes de que Homobono salga a escena, una voz anónima lo describe como un hombre santo. Así empieza la intriga de *Santo y sastre*¹⁴, al tiempo que Dorotea se entera del nombre de su futuro esposo

¹⁴ Darst, en uno de sus artículos dedicados a esta comedia, concluye que *Santo y sastre* es «an excellent illustration of the relationship between self-plagiarism and compositional procedures», pues Tirso «incorporated into the play many of the deeds narrated in the Bible and in the lives of the saints that would be exemplificative of a pious man. He then wove these accounts into the standard preconceived fabric of the *comedia nueva*. The result is a hodge-podge of extraneous historical and le-

y de su profesión de sastre. La santidad del protagonista en este caso viene establecida desde el principio. Queda por mostrarla y demostrarla, según un recorrido en el que el silencio será signo, y un signo prevaleciente.

De la misma manera que Maroto en *La dama del Olivar* se enfrentaba con la obligación social del casamiento, Homobono ve su vocación contrarrestada por el amor de Dorotea. Esta consigue de Roberto, el padre del protagonista, la promesa de que su hijo se casará con ella, lo que Homobono acepta solamente por deber de obediencia a su padre. El matrimonio, cruz de plomo que tendrá que llevar¹⁵, se convierte en la dolorosa prueba que conferirá a la virtud de Homobono su valor. Al principio el protagonista casi se queda sin voz delante de su futura esposa, a quien no dirige más que un saludo en forma de voto, un voto piadoso, como es debido: «Dios, señora, os haga santa» (v. 1235). Y solo tras un largo silencio consiente en declararle a Dorotea:

Nada os digo, pues que callo;
yo os prometo que no hallo
cosa, señora casada,
que deciros de momento. (vv. 1393-96)

Silencio que, en lo que se refiere a Homobono, resultará provisional. Como ya se ha dicho, se trata de un comportamiento común en todos los personajes devotos de Tirso, una expresión de temor y de recelo ante el trastorno futuro de su situación. Pero en cuanto Dorotea tranquilice a Homobono con la promesa de someterse a su voluntad, este recobrará la palabra.

Otro tipo de silencio, en cambio, se revela constante en la actitud de ese protagonista: se debe a su voluntad de ocultar cada una de sus buenas acciones por modestia. Esta virtud del ser santo por antonomasia se manifiesta en varias ocasiones. Cuando le ofrece su vestido a un pobre y este se lo agradece, Homobono abrevia la expresión de su agradecimiento para que nadie la oiga. En otra ocasión quiere encubrir a toda costa el milagro de la curación de Lelio: antiguo pretendiente de Dorotea, Lelio intentó forzar la casa del santo varón para

gendary materials that, quite amazingly, form a unified story of a typical saint's live, in this case personified in the figure of Homo Bono» (1980, pp. 34-35). Acerca de esta comedia ver también Noguera Guirao, 1987, y Garau, 1995 y su reciente edición de esta comedia.

¹⁵ En palabras del mismo Homobono: «si agora la cruz me han puesto / del matrimonio, que es plomo, / anegaramme en su centro / no aligerando su carga» (vv. 1691-94).

apoderarse de su mujer, por lo que fue castigado por un ángel que lo dejó mudo. En cuanto Homobono lo cura, el pecador arrepentido muestra hartazgo y quiere dar a conocer la gran virtud del sastre, pero este solo le pide un favor:

Lo que os pido es que en la boca
que abrió del cielo la ayuda
viva seguro el secreto
deste milagroso efeto;
esté en mi alabanza muda,
si en la de Dios pregonera,
que vuestro médico fue.
¿Prometeislo? [...]
mirad que palabra os toma
mi temor que mientras viva
no contaréis lo que pasa
a nadie. (vv. 2619-34)

Lo mismo ocurre con cada uno de los milagros que realiza.

En esta comedia, en que la santidad de Homobono queda establecida desde el principio, el silencio no es un rasgo característico del héroe. En cambio, callarse y hacer callar a los demás se convierte para el santo sastre, cuando realiza un milagro, en una actitud sistemática. Su silencio-humildad aparece, pues, como una virtud esencial, inequívoca señal de la santidad del protagonista.

La Santa Juana

En las dos primeras partes de la trilogía de *La Santa Juana*¹⁶ santidad y silencio están tan estrechamente vinculados que una y otro siempre van juntos. Más aún: el silencio –pudor y decencia– está tan íntimamente inscrito como calidad primera de Juana que aparece la santidad como su prolongación natural.

En la primera parte de esta trilogía Tirso escenifica la vida de la joven santa y su entrada en el convento. Se abre la comedia con bodas rústicas, las de Gil y Elvira, cuyos padrinos son Juana y su padre. Ya desde estas primeras escenas resalta de manera evidente la discreción de Juana. En el momento de echarles la bendición a los esposos, después de los votos pronunciados por el padre, Juana declara: «Vos, padre, habláis por los dos; / hágaos sierva suya Dios, / Elvira, y muy

¹⁶ En su tesis, Maurel dedica numerosas páginas muy interesantes a esta trilogía: ver Maurel, 1971, pp. 67-94, para las fuentes hagiográficas; pp. 285-310 para el estudio de la figura del comendador tiránico, lo que da lugar a una comparación con *La dama del Olivar* y *Fuenteovejuna*; y pp. 311-21 para el análisis de la estructura de la trilogía.

bien casada». Y al punto comenta un campesino: «Propia bendición de santa; / breve, en fin, y compendiosa» (*La Santa Juana. Primera parte*, I, vv. 92-96). La juventud de Juana –que aquí tiene trece años– y su estatuto de joven obediente no son, pues, las únicas causas de su discreta reserva. El «habla breve» está aquí explícitamente vinculada a la virtud de santidad. Vinculación que, a continuación, no se desmentirá en la comedia. Cuando el padre y el tío de Juana intentan persuadirla de que se case con Francisco Loarte, la joven contesta «con el no de un mudo llanto» (*La Santa Juana. Primera parte*, II, v. 25), con un lenguaje mudo que más adelante le explica a su padre: «llorando habl[a]n los ojos / cuando calla la paciencia» (*La Santa Juana. Primera parte*, II, vv. 64-65). Y esta primera reacción corresponde a lo que se sabe del personaje, su juventud, su virtud y la obediencia que le profesa a su padre.

Pero el silencio no es solo característica propia de Santa Juana. La virtud que procede del personaje infunde un silencio respetuoso en los demás, tanto en los simples labradores –«que viene allí la hija de Juan Vázquez, / espejo de la Sagra de Toledo, / y es tan honesta y agradable a todos / que nos ha de obligar a callar» (*La Santa Juana. Primera parte*, I, vv. 1043-46)–, como en su noble pretendiente, Francisco Loarte –«que aunque su beldad me anima / me enfrena su honestidad» (*La Santa Juana. Primera parte*, I, vv. 485-86)–. Cuando Juana por fin llega al monasterio de la Cruz donde se hace monja, es tan grande su alegría que deja sin voz a todos los presentes: «De manera me enternezco / que no puedo hablar de gozo; / mas darte los brazos puedo» (*La Santa Juana. Primera parte*, II, vv. 1255-57), le dice su tío antes de dejarla.

En el caso de la misma Juana el silencio llega a ser incluso penitencia consentida, como lo era para doña Beatriz de Silva al ser encerrada en el armario. El entusiasmo y los gritos de alegría de Juana –provocados por la aparición de San Francisco y Santo Domingo, que le proponen, cada uno por su lado, acogerla en su Orden respectiva– inducen a la maestra de novicias a condenarla a un año de silencio: «Guardará un año silencio, / sin que a más que al confesor / pueda hablar» (*La Santa Juana. Primera parte*, II, vv. 1359-60). Por lo tanto, el silencio pasa a ser una prueba, a la vez que la primera penitencia de su vida de monja.

A partir de la mitad del último acto Juana se va apartando del mundo, dialogando las más de las veces únicamente con su Ángel de la Guarda. En esos momentos de oración la santa reivindica con afán el silencio dirigido a los demás. Las pláticas con las demás monjas –a las que explica que «Día de comunión, / no ha de haber conversa-

ción» (*La Santa Juana. Primera parte*, III, vv. 901-02)– le resultan fastidiosas. Así se va acercando a Dios, y ya no está muy lejos del arrebató místico y del éxtasis contemplativo, cuando el silencio es el lugar privilegiado del diálogo solitario con la divinidad.

La segunda comedia de la trilogía no hace sino estrechar esos lazos de imbricación entre silencio y santidad. Cuando el Ángel de la Guarda anuncia a Juana que debe escribir el relato de su vida y de sus milagros, ella le expresa su reserva en los siguientes términos:

Ángel, ¿yo he de escribir en mi alabanza?
 ¿No sabéis vos que la virtud es muda?
 ¿No sabéis vos que la ambición se alcanza
 con la propia jactancia y que se muda
 la humildad en soberbia?

(*La Santa Juana. Segunda parte*, I, vv. 778-82)

A Juana le parece inconcebible tener que narrar su propia vida, pues teme incurrir en la falta de vanagloriarse de todos los favores divinos que recibe. Como ya lo ha mostrado el personaje de Homobono en *Santo y sastre*, el verdadero santo ha de ser silencioso y mudo respecto a sus milagros y sus buenas acciones.

Otros episodios confirman asimismo lo que la primera comedia había revelado, como por ejemplo el de la nueva penitencia que la hermana superior impone a Juana, encerrada en su celda y una vez más condenada al silencio. Durante este retiro –castigo injusto del que es víctima– pronuncia un sermón dirigido a los animales, como digna heredera de San Francisco, cuya Orden ha elegido, en el que reprende a las golondrinas por sus gritos incesantes durante los oficios religiosos, y por el mal ejemplo que así dan a la gente habladora, siempre dispuesta a transformar los lugares de oración en lugares de conversación mundana. Como lo explica, «a veces la lengua muda / merece nombre de santa» (*La Santa Juana. Segunda parte*, III, vv. 193-94): no se podría expresar mejor la relación entre silencio y santidad.

Se termina la obra cuando Juana, como San Francisco, acaba de recibir los estigmas de Cristo. Literalmente arrobada al verse adornada con tan bellos «rubíes», declara Juana en un último monólogo:

Voyme a contemplar en Vos,
 mi manirroto Monarca,
 que si a mí me ven mis monjas,
 querrán decir que soy santa.
 (*La Santa Juana. Segunda parte*, III, vv. 719-22)

Estas son las últimas palabras de la santa. En ellas encontramos, exacerbada, esa misma voluntad de aislamiento que manifestaba al final de la primera *Santa Juana*, un aislamiento con respecto al mundo exterior, imprescindible para llegar a un diálogo de mejor calidad con Dios. Esta vez, sin embargo, Juana va más lejos: ya no solo se trata de diálogo sino de contemplación. Se siente Juana tan cerca de Dios que la palabra resulta innecesaria. A este silencio de contemplación, que es en cierto modo una conversación muda entablada con Dios, se suma otro silencio, dirigido este hacia los hombres y debido a la humildad de Juana que, deseosa de no ser proclamada santa por las religiosas del convento, prefiere desaparecer de su vista. Pero no sirve de nada, pues, a pesar de todo, el milagro es descubierto con ocasión de la llegada de Carlos Quinto, remate histórico que utiliza Tirso para cerrar su drama sagrado. Cuando el emperador manda llamar a Juana, esta, a modo de contestación, se le aparece en postura de crucificada y adornada con las cinco llagas de Cristo. Con esta aparición silenciosa Juana viene a ser para todos la muda señal de los favores que Dios le otorga. El mismo emperador no puede sino inclinarse ante tanta santa virtud.

En cierto modo el personaje de Juana ofrece una síntesis de todos los tipos de silencios encontrados en la comedia de santos. Los silencios de Juana, que a veces son virtud primera, otras veces prudente discreción, penitencia, retiro, recogimiento o modestia y humildad, son el compendio y la prolongación de los comportamientos de Maroto, Beatriz y Homobono. El itinerario de Juana culmina con el silencio-contemplación de Dios, última etapa de su evolución: el personaje mismo acaba por ser aparición casi celeste, origen y objeto del milagro, símbolo mudo pero sumamente expresivo de la potencia divina.

EL RECORRIDO DRAMÁTICO DEL FUNDADOR DE LA ORDEN DE LOS CARTUJOS: SAN BRUNO SEGÚN TIRSO

Después de este breve estudio comparativo a raíz del cual se han destacado, mediante unos fragmentos de comedias de santos, algunas de las principales formas del silencio en relación con la santidad, ha llegado el momento de adentrarnos en el análisis detallado de otra comedia hagiográfica, considerándola esta vez en su conjunto, pues describe precisamente la evolución de un protagonista que acaba por escoger el silencio absoluto. Se trata de *El mayor desengaño*¹⁷, un

¹⁷ Poco estudiada por la crítica, esta comedia de santos fue escrita, según B. de los Ríos, antes de 1621 (ver *ODC*, II, p. 1177).

drama dedicado a la historia de San Bruno, fundador de la Orden de los Cartujos, que muestra cómo el personaje, a quien Tirso inventa una juventud profana, acaba descubriendo la necesidad de vivir en el silencio y la penitencia, lejos de todos los placeres del mundo¹⁸. Solo al final del tercer acto toma conciencia Bruno de esta vocación monástica, y ello después de muchas peripecias y muchos errores juveniles totalmente inventados por Tirso de Molina.

Cada acto es, por sí solo, una comedia en miniatura: el primero se parece a una comedia de capa y espada, el segundo a una comedia de privanza y el tercero a una comedia de santos. Pero esta asombrosa disparidad de géneros solo es aparente, porque el personaje de Bruno garantiza una gran cohesión del conjunto: él es el vínculo que convierte estos tres pequeños dramas en tres pruebas sucesivas y complementarias, necesarias para el descubrimiento de su vocación de santo.

Conforme va avanzando en su trayectoria dramática, Bruno se da cuenta de que el amor, la gloria militar, los honores y la sabiduría no son más que ilusiones. Cuando aparece por primera vez, nos enteramos de que lleva seis años cortejando a Evandra. Por querer a toda costa casarse con ella, tiene que afrontar la ira de su padre, quien acaba por maldecirle, desheredarle y echarle de su casa. Tan pronto como se encuentra desposeído de todos sus bienes, Bruno es abandonado por todos sus amigos, y por Evandra, que se casa con el conde Próspero. Más tarde el protagonista obtiene por su valentía en la guerra el favor del emperador de Alemania. Pero, a pesar de su lealtad, cae rápidamente en desgracia y tiene que exiliarse. Por fin, como sacerdote en París, llega a ser una autoridad en teología y recibe los honores de la alta sociedad. Pero en la cumbre de su gloria conoce un último desengaño, el más importante de todos. Entonces decide llevar una vida diferente, una vida de silencio y penitencia, y fundar la Orden de los Cartujos.

Como logró demostrar Maurel, esos tres desengaños sucesivos son otras tantas tribulaciones que permiten al protagonista ver claro y encontrar el camino de la santa virtud¹⁹. Si bien no se puede discutir

¹⁸ La Orden de los Cartujos fue fundada en 1084 por San Bruno. Se mantiene hasta la época moderna. Según Pacaut el éxito de esta Orden procede de «l'originalité de la spiritualité, qui repose sur un total renoncement au monde, c'est-à-dire à la fois sur la solitude la plus absolue et sur la volonté de n'entretenir aucun rapport avec la société [...]. Ce renoncement [...] conduit le moine à la contemplation, c'est-à-dire à la méditation sur le Christ et sur soi-même, et à la prière, [...] obligeant, pour être parfaitement accomplis, à l'isolement et au silence les plus stricts» (1970, pp. 93-95).

¹⁹ Ver Maurel, 1971, pp. 278-79.

esta conclusión, según la cual todos los errores de Bruno le conducen hacia una misma dirección, un análisis más detallado del texto de Tirso no tarda en evidenciar que dichos errores remiten, en el plano del lenguaje dramático, a una dialéctica del silencio y de la palabra: el hecho de que Bruno descubra la necesidad de vivir en el silencio y en la penitencia resulta de tres desilusiones seguidas, provocadas esencialmente por un defecto –exceso o insuficiencia– de la palabra. Primero es la profusión de su palabra amorosa la que le conduce al fracaso y le reduce al silencio. Después son sus palabras demasiado sinceras y sus enigmáticos silencios los que le hacen caer en desgracia. Y apenas ha logrado alcanzar la perfección de su elocuencia de doctor en teología cuando comprende, mediante una revelación, que anda equivocado. El elegir la regla monástica del silencio es, pues, consecuencia explícita de errores causados por la palabra.

El primer acto se abre con una situación muy frecuente en las comedias de capa y espada: un joven hidalgo está enamorado de una dama con la que quiere casarse, pero el padre del protagonista, un hombre viejo, rehúsa tal casamiento por ser la joven demasiado pobre y tener él ambiciones más altas para su hijo. Pero, mientras que en las comedias de capa y espada contemporáneas –tanto las de Lope como las del propio Tirso– los jóvenes protagonistas aprenden a eludir las prohibiciones paternas multiplicando las estratagemas, hasta lograr casi siempre que triunfe la verdad de sus sentimientos sobre la autoridad del padre, resulta ser todo muy diferente en la tragedia titulada *El mayor desengaño*. Delante de su padre, que le acribilla con amonestaciones, Bruno se arrodilla y le interrumpe para explicarle que seis años de obediencia y estudios no han sido suficientes para hacerle olvidar a Evandra. Se levanta prosiguiendo su discurso, pretextando haberlo intentado todo para deshacerse de ese amor, y luego pregunta:

¿Qué importa que padre seas
y que los preceptos santos
de mi ley a obedecerte
me obliguen, si me inclinaron
las estrellas superiores,
que estando en lugar más alto
la jurisdicción te usurpan,
de quien me confieso esclavo? (I, vv. 185-92)

Aunque el tono de Bruno dista mucho de ser violento o simplemente insolente —a diferencia de lo que se nota en el discurso de numerosos personajes tirsianos, tales como el impetuoso don Luis en la tercera parte de *La Santa Juana*, o Liberio, el hijo pródigo de *Tanto es lo de más como lo de menos*—, su rechazo de la autoridad paterna, por muy respetuoso que sea, resulta sin lugar a dudas explícito y rotundo. El viejo padre, un tanto tiránico, no puede tolerar tal afrenta y las palabras exageradas de Bruno no hacen más que aumentar su furor. Por eso reniega de su hijo invocando su maldición, una maldición que se irá realizando a lo largo de la obra.

Así pues, ya desde el principio del primer acto, lo que caracteriza el modo de hablar de Bruno es cierta falta de comedimiento o discreción. Y este desenfreno de la palabra es lo que al punto acarrea la privación de su herencia y la perspectiva de sufrir las peores desdichas.

Apenas se encuentra a solas con su criado Marción delante de la casa de Evandra cuando acude el conde Próspero. Sin esperar, decide Bruno franquearse con su amigo:

En la nobleza fiado
y amistad que os acredita,
os contaré sin cansaros
mis desdichas brevemente. (I, vv. 407-10)

Con toda confianza y sin la menor vacilación le revela al conde su amor por la bella Evandra y le pide ayuda. Pero, algunos versos más adelante, basta con que el conde oiga la voz de Evandra para ser seducido y enamorarse inmediatamente de ella al contemplar su incomparable belleza. Lo único que le queda por hacer es organizar una estratagema para traicionar a Bruno y conquistar a su dama.

No carece de interés, para nuestro propósito, detenernos un momento en el motivo que invoca Próspero para justificar su traición ante Evandra, cuando esta protesta por la ofensa inferida a Bruno:

Si es Bruno, culpad su amor,
pues ofendiendo el secreto,
aunque amante, fue indiscreto
y necio encarecedor
de belleza, cuya copia
materia ha dado a mi pena,
pues peligra en dama ajena
y deshonor en mujer propia. (I, vv. 718-25)

Según dice Próspero, la falta de Bruno estriba en la ruptura del secreto amoroso. Por segunda vez un exceso de palabra ha puesto al protagonista en una situación desfavorable.

De modo que de nada le sirve intentar rebelarse al entrar de nuevo en escena y percatarse de la perfidia de quien, eso creía, era su amigo: todos los personajes presentes toman partido por el conde y Bruno comprende que la maldición de su padre está realizándose inexorablemente. La misma Evandra se queda callada. Y, en presencia del tío de la dama que arbitra la discusión, Próspero saca las conclusiones de este lance ante un Bruno silencioso y al parecer resignado:

encareciome tanto la hermosura
de su dama; juntó merecimientos,
nobleza, discreción, gracia y cordura,
que despertó en mí nuevos pensamientos.
Quien a su dama alaba, ¿qué procura?
¿De qué sirven, decí, encarecimientos,
que aun dentro el alma los amantes sabios
recelan, cuanto y más rompiendo labios? [...]
Sírvale su alabanza de castigo,
pues su lengua habladora le condena. (I, vv. 913-34)

El juicio es definitivo. Los otros personajes repiten la sentencia uno tras otro, y la misma acusación retumba como un eco: «Las letras que profesáis / seguid, pues sois estudiante, / y estudiad de hoy más por ellas / a callar, que es ignorante / quien antes de poseer / alaba prendas de nadie», le dice el tío de Evandra al protagonista (I, vv. 957-62). Luego, para convencer a Evandra de que se case con el conde, Lorena le declara: «Perdiote por hablador / quien no supo conservarte» (I, vv. 969-70). Lo que Ataúlfo encarece añadiendo: «¡Cuánto es mejor para esposo / quien solo de oír nombrarte / te amó, que quien por hablar / conservar su amor no sabe!» (I, vv. 973-76). Y así sucesivamente hasta la criada de Evandra y el gracioso. Solo Evandra permanece callada, y cuando por fin sale de su silencio es para declarar que quiere seguir los consejos de todos, pues como precisa a su vez: «Bruno por hablador / es digno de castigarle» (I, vv. 1003-04). No se puede considerar tanta insistencia en denunciar la culpable prolijidad de Bruno como la mera ilustración de la ley común del secreto amoroso, que exige que cualquier amante demasiado indiscreto pierda el objeto de un amor indebidamente celebrado. Esta repetición de una verdad muy difundida, reiteración casi torpe por ser insistente, traduce en realidad la voluntad del dramaturgo de recalcar el carácter más general de la falta cometida por Bruno, es decir, el uso irreflexivo de la palabra.

En estas dos secuencias dramáticas²⁰, pues, Tirso deja claro el porqué de la dolorosa experiencia del fracaso amoroso que sufre su personaje y cómo se origina su primer desengaño. Pero esta no es la conclusión que saca el protagonista de su infortunio. Para él, que apenas empieza su largo aprendizaje de los desengaños del mundo, si bien el fracaso es merecido, lo es por distintos motivos que así explica:

porque amigos y mujeres
vidrios son, que no diamantes. (I, vv. 1055-56)

Si esta primera desilusión es consecuencia directa de la deslealtad de un amigo y de la inconstancia de una dama, resulta, en último lugar, de un error más fundamental cometido por Bruno: cierta falta de aptitud para la reserva y el silencio-discreción.

*

En el segundo acto Bruno tendrá que aprender a medir sus palabras, no ya como enamorado y pretendiente, sino como privado del emperador de Alemania. Al suscitar el interés de Enrico IV por su valentía, y después de describirle largamente sus peripecias pasadas, Bruno conquista los favores del emperador. Esta nueva situación le procura una felicidad tan grande que hasta se regocija con sus fracasos anteriores:

¡Oh desdenes bien premiados!
¡Desengaños no entendidos!
¡Amistades mal pagadas!
Ya os adoro, ya os estimo.
Por vosotras honra adquiero,
a privanzas me sublimo. (II, vv. 365-70)

Pero la misión que le encargan dista mucho de ser fácil. En efecto, le incumbe proteger a la bella cautiva Visora —de quien se ha enamorado Enrico IV— y hacer que se enamore del monarca sin por ello despertar los celos de la emperatriz. Las cosas se vuelven más complicadas cuando Visora le confiesa a Bruno, que acaba de matar a un soldado que iba a violarla, que está enamorada de su salvador, o sea, de Bruno mismo, y que él debe protegerla de las intenciones del emperador. En tan intrincada situación solo un lenguaje ambiguo, que halague los intereses de cada uno, y el recurso a algunas piruetas verbales le permitirían al protagonista salvarse. Pero resulta que en dos ocasiones su exceso de sinceridad le induce a cometer torpezas, tanto

²⁰ Aquí remito a los cuadros sinópticos, situados en el apéndice, que proponen una división secuencial de *El mayor desengaño*.

que acabará provocando la ira de los que precisamente quieren quererle o protegerle.

Cuando Visora le declara su amor, en vez de callarse o prometerle protección, Bruno se niega rotundamente a creer en la inclinación de la mujer y, sin más, le contesta que su deber es servir al emperador, a quien ella, como cautiva, pertenece de derecho. Son palabras sin miramientos, que ofenden a la dama y desencadenan para siempre su afán de venganza.

Un poco más adelante, en la secuencia central del segundo acto, Bruno reitera el mismo desacierto en presencia del emperador. Este viene a entrevistarse con su privado, pues se consume de impaciencia: dice que ya no puede contener su amor por Visora y confiesa su intención de abusar de ella. Pero con gran elocuencia le aconseja Bruno usar paciencia y prudencia. Lo que de inmediato provoca las sospechas y el furor del emperador, hasta tal punto que Bruno se ve obligado a desdecirse y acaba por alentar a Enrico a satisfacer sus deseos. Algo tranquilizado por este súbito cambio, el monarca le da esta advertencia: «Si te quieres conservar, / sombra has de ser y imitar / en palacio las grandezas» (II, vv. 727-29). La sinceridad y el hablar sin rodeos resultan, pues, prohibidos para un privado, y si quiere sobrevivir, Bruno ha de aprender la virtud del silencio. Pero las escenas siguientes muestran lo difícil que es para él este aprendizaje.

Es lo que prueba su actitud ante la emperatriz. La llegada de esta desbarata los proyectos de su marido provocando la ira y la partida del mismo. Asombrada, la emperatriz interroga al privado sobre los motivos de este arrebato de furia. Viéndose obligado a contestar, le declara:

La culpa esta llave tiene,
en que me premia y castiga
quien al silencio me obliga,
que ha de eslabonar mis daños
por no creer desengaños;
ella la verdad te diga. (II, vv. 770-75)

Le entrega la llave de la habitación de Visora y se va. Esto basta para que la emperatriz, ofendida ya por el silencio de su esposo, se enfurezca ante la inconveniencia del privado: «¿Hay tal descomediimiento? / Sin responderme se fue; / yo, villano, humillaré / vuestro desvanecimiento» (II, vv. 776-79). Y es que la respuesta enigmática de Bruno es una manera muy insolente de cumplir con el deber de discreción que decide adoptar. Además de insolente, esta contestación es muy torpe, ya que sus palabras resultan bastante alusivas para despertar la curiosidad de la reina e incitarle a obtener más informacio-

nes por parte de Marción, el gracioso. La falta de habilidad de Bruno no solo se reveló en su manera directa de hablar sin rodeos. También ahora se manifiesta cuando trata de usar el lenguaje indirecto del misterio, e intenta practicar, en cierto modo, el silencio.

De nuevo podemos comprobarlo cuando, poco antes de concluirse el acto segundo, Bruno intenta guardar silencio por segunda vez, lo que le lleva inexorablemente al fracaso. En efecto, el emperador y su esposa le sorprenden a punto de batirse con un personaje cercano a la pareja imperial, Milardo, que, de manera significativa, toma el primero la palabra para justificarse, insinuando que el privado iba a violar a Visora. Tal declaración deja a Bruno tan atónito que apenas puede exclamar:

¡Qué escucho, piadosos cielos!
¿Yo intenté tan gran delito? (II, vv. 1035-36)

Rechazado por todos, calumniado por la propia Visora, condenado al destierro por el emperador, Bruno no pronuncia palabra alguna antes de encontrarse solo y sacar las conclusiones de este segundo desengaño:

¡En tres días de privanza
tanta confusión! ¿Qué es esto?
Fié en hombres, ¿qué me espanto?
Si crió Dios al primero,
y de un soplo le infundió
el alma, animando el cuerpo,
por fuerza se ha de mudar
si fue su principio el viento. (II, vv. 1124-31)

Tras la triste experiencia de la condición de privado, el protagonista entiende, pues, que no está hecho para vivir en la corte. Desilusionado por la inconstancia de los hombres, piensa en no dirigirse más a ellos excepto para comunicarles la amarga enseñanza de sus propias experiencias:

No más favores soberbios,
no más príncipes mudables
no más cargos y gobiernos.
Peregrino he de vivir,
y pregonar escarmientos
por el mundo a los mortales. (II, vv. 1149-54)

*

En el último acto se precipita la acción: la jornada se compone de una sola secuencia dramática, dividida en dos partes estrechamente

vinculadas. En este último momento de la obra, que ya no se desarrolla en Alemania sino en Francia, nos encontramos con un Bruno totalmente diferente.

Se abre el acto con las exclamaciones entusiasmadas de varios personajes, llenos todos de admiración ante la extraordinaria inteligencia de Bruno que, por lo visto, ha abrazado el sacerdocio, se ha convertido en un distinguido estudiante de teología, un «monstruo en todas ciencias» (III, v. 2). Su sabiduría sobrepasa incluso la de su maestro, el famoso Dión, a quien toda la ciudad de París venera como a un gran santo. Los estudiantes y doctores en teología se reúnen, pues Bruno va a defender su tesis para ganar la suma cátedra ante el rey y la reina de Francia, que le honran con su presencia.

Durante más de doscientos versos, el protagonista hace alarde de sus talentos de elocuencia y de su perfecto dominio del lenguaje. Tras explicar que el hombre no puede concebir ni entender la esencia divina con los meros sentidos naturales de percepción, pero que sí le resulta posible en cuanto la luz de la gracia ilumina el entendimiento humano, Bruno refuta brillantemente las objeciones de sus opositores y demuestra la veracidad de su tesis. Aparte de reflejar el debate teológico de la época, lo que este largo fragmento pone de relieve es la soltura verbal del protagonista, aspecto novedoso en su evolución dramática. Queda claro que un verdadero cambio se ha producido en él, como si el dramaturgo quisiera darnos a entender que la elección de la carrera eclesiástica significaba, para el héroe, poner término a sus desgracias. Y, precisamente, se expresa el éxito de Bruno mediante el dominio de la palabra y la perfección de su elocuencia. Nada parece poder interrumpir en adelante la ascensión del protagonista.

Con todo, en la cumbre de su gloria, Bruno va a encontrarse en una situación peligrosa en dos ocasiones. La primera amenaza procede de Marcela, una dama disfrazada de estudiante, quien le declara su amor. Turbado, no puede el héroe sino constatar lo precaria que es su situación:

Ya me acogí a sagrado;
del sacerdocio gozo el sacro grado.
Mas ¡ay! pasión tirana,
¿qué inmunidad, qué asilo no profana
tu fuego, si hay ejemplos
de que violentas, como chozas, templos?
¡Pobre de mí, que al paso
que intento resistirme, más me abraso! (III, vv. 476-83)

Sin embargo este primer golpe dado a la reciente gloria de Bruno es considerablemente atenuado por el dramaturgo. En efecto, el dis-

curso amoroso de Marcela y las vacilaciones del héroe son interrumpidos por otro suceso, mucho más importante, que se desarrollará hasta el final del acto: se trata de la noticia de la muerte de Dión, noticia que provoca una gran emoción en toda la ciudad. La pareja real acude a las exequias. Pero el cuerpo difunto de Dión interrumpe la misa enderezándose tres veces, para revelar a todos, primero, que está a punto de comparecer ante Dios, luego, que Dios le está juzgando, y por fin, que Dios le ha condenado. A raíz de la primera declaración de Dión, claramente insólita, Tirso no parece dejar sitio sino para las exclamaciones de la reina espantada, las interrogaciones del rey y el terror de los demás testigos del milagro. Solo es en el momento en que la reina quiere poner término al oficio cuando Bruno toma la palabra para sosegar a la asamblea y demostrar con elocuencia que la comparecencia de Dión ante Dios no implica su condenación. Como consecuencia de ello, el rey ordena que se prosiga la misa, y se produce la segunda manifestación del cuerpo de Dión. Respecto a esta segunda intervención, Tirso no muestra más que las reacciones de la regia pareja, las del gracioso, de Marcela y de su compañera. En cuanto a Bruno, esta vez se queda mudo, como sumido en el silencio de una reflexión que no suspenderá hasta que la espantada reina, el rey, Marcela, Laura y Marción hayan hecho mutis a consecuencia del anuncio por Dión de su maldición. Y será para decir, sacando escarmiento de la condenación eterna de su maestro, la vanidad de todos los honores y de todas las ciencias del mundo:

¿Qué hacemos aquí suspensos,
señores? ¿Qué dilatamos
nuestra salvación? ¿Qué hechizos
nos desvanecen? ¿Qué encantos?
¿Qué importan letras y estudios,
dignidades, honras, grados,
libros, cátedras, oficios,
si se condenan los sabios? (III, vv. 757-64)

Los «sabios» según el mundo, por supuesto. Porque la fama de santo de Dión, su vida al parecer sin tacha, no le han impedido cometer el pecado más grave, el de orgullo:

porque cuando morir quiso
dijo, loco y temerario,
más que humilde, justo y cuerdo:
«No quiero que en este paso,
según su misericordia
me juzgue Dios, porque aguardo
que por rigor de justicia

me dé el cielo que han ganado
 mis virtudes y paciencia».
 Y quien fía de sí tanto
 que por santo se averigua,
 condenarse no es milagro. (III, vv. 721-32)

Inversamente a la extrema desconfianza de Paulo en *El condenado por desconfiado*, la perdición de Dión fue una excesiva confianza en su propia virtud que, en el momento de morir, se tradujo por una descarada declaración, es decir, por un abuso de palabra.

Ahora se comprende que Bruno, impresionado por tan extrema desgracia e influido todavía por las enseñanzas de sus experiencias pasadas —exceso de su palabra amorosa y fallo de su palabra política—, tome conciencia de la insuficiencia radical de la palabra teológica y de la vanidad de la elocuencia del saber. Para huir definitivamente de la corte y de sus palacios, de los placeres y honores del mundo, decide crear una Orden cuya regla habrá de ser el silencio absoluto:

Una Orden de vivir
 muriendo quiero enseñaros,
 donde aprisionéis sentidos,
 enemigos no excusados;
 freno a la lengua el silencio
 ha de poner, y candados
 a los oídos y ojos,
 si nos despeñan regalos.
 Penitencias nos den vida [...].
 Prisión y cárcel perpetua
 tendrán a los pies livianos
 a raya, y en su clausura
 darán al alma descanso. (III, vv. 853-68)

Cerrarse al mundo, aprisionar sus sentidos, no oír más, no ver más y, sobre todo, no hablar más, tal es el camino indicado por Bruno, camino que sus desgraciadas experiencias pasadas le señalan como el único posible para conseguir la salvación.

Así pues, los tres desengaños del protagonista corresponden tanto a la toma de conciencia de las vanidades del mundo como a las desilusiones generadas por el uso de la palabra. Después de perder a la dama que amaba por hablar demasiado, después de perder el favor del emperador de Alemania por decir demasiado lo que pensaba, después de perder por último la más mínima esperanza de conseguir su salvación mediante la ciencia y la elocuencia, no tiene más remedio que

renunciar, simultáneamente, al mundo y a la palabra, por ser ambos fuente de ilusiones y fracasos. Solo el retiro monástico, el silencio y la penitencia podrán ayudarle a acercarse a Dios. Y el silencio, presentado a través de la historia reinventada de Bruno como el camino privilegiado para conseguir la salvación eterna, casi se convierte, al final de esta comedia de santos, en la definición misma de la santidad.

CONCLUSIÓN

El análisis detallado de *El mayor desengaño* acredita, pues, los primeros resultados aportados por el estudio comparado de algunos fragmentos sacados de siete comedias de santos, a las que se ha añadido el drama teológico de *El condenado por desconfiado*. Las enseñanzas del recorrido dramático de San Bruno que nos propone Tirso aparecen claramente: mientras que la palabra a menudo falla, el silencio, por el contrario, lleva a Dios. Por tanto en el campo de la santidad el callar resulta ser indiscutiblemente positivo. En primer lugar, su papel consiste en anunciar el arrepentimiento. Como sumisión al padre, prefigura una sumisión futura a Dios. En segundo lugar, traduce con frecuencia un consentimiento mudo ante la injusticia de los hombres, es decir, otra forma de sumisión o de resignación, ya no solo respecto a la figura paterna, sino frente a cualquier infortunio. Casi siempre provocado por un periodo, forzado o voluntario, de aislamiento o de retiro casi monástico, el silencio favorece el recogimiento y aparece así como una preparación a la manifestación de la palabra divina y, por consiguiente, como un grado más en el camino hacia la santidad.

Pero en la obra de Tirso, más que una mera etapa, un paso obligado para el héroe piadoso, el silencio puede incluso ser virtud primera: silencio-modestia de Homobono, silencio-discreción, silencio-humildad y silencio-obediencia de Juana. Momento de penitencia consentida o de mortificación, el silencio acaba siendo, en una perspectiva mística, el lugar privilegiado del diálogo solitario con Dios. Más aún: la contemplación muda es en sí misma un lenguaje destinado a Dios. De modo que silencio y santidad acaban confundándose en una estrecha simbiosis. Es el silencio signo de santidad. Y la santidad llega a ser signo mudo de la existencia de Dios, símbolo silencioso de la potencia divina.

CAPÍTULO II

SILENCIO Y PODER

INTRODUCCIÓN

Dentro de la producción teatral de Tirso, cuatro comedias ilustran de modo revelador la importancia del silencio en el campo del poder. *La prudencia en la mujer*, por una parte, hace del silencio el resorte fundamental de un arte de gobernar, principal instrumento de la prudencia política de una reina. Tres comedias de privanza —*Del enemigo*, *el primer consejo*, *El amor y el amistad* y *Privar contra su gusto*— permiten, por otra parte, percibir claramente las diferentes funciones que desempeña el silencio dentro de una relación particular, el trato entre un príncipe y su consejero político.

Lo que no significa, sin embargo, que cualquier drama político del teatro de Tirso pueda ser objeto de un análisis centrado en el silencio y, así, entrar en nuestra perspectiva. Por este motivo he decidido descartar dos comedias de poder —*La mujer que manda en casa* y *La república al revés*—, pues no tocan el tema del silencio sino de manera muy puntual. Es cierto que, en el caso de esta última comedia, el personaje del emperador Constantino nos hubiese ofrecido la perfecta ilustración del soberano tiránico, de una tiranía que va ligada a una represión de la palabra, a esa conminación al silencio de la que son víctimas los parientes, los vasallos y los súbditos del emperador. No obstante, este silencio impuesto a los demás personajes —encontraremos algunos rasgos del mismo en las tres comedias de privanza que he elegido— solo es, mirándolo bien, una ínfima parte de la opresión que Constantino ejerce sobre sus allegados, y no constituye, como en el caso de la reina María de Molina, los cimientos mismos de su manera de gobernar.

EL SILENCIO COMO «ARS GUBERNANDI»: «LA PRUDENCIA EN LA MUJER»

El drama histórico titulado *La prudencia en la mujer*¹ escenifica las intrigas políticas suscitadas al principio del siglo XIV por la sucesión del rey de Castilla, don Sancho IV. Al abrirse la comedia de Tirso, el hijo del rey, el joven Fernando, no tiene edad para reinar, pues apenas tiene tres años. Por eso los infantes de Castilla codician el poder y, para obtenerlo, aspiran a la mano de la reina doña María. Sin embargo, lo que ella quiere ante todo es asentar la autoridad legítima de su hijo. Mientras se desencadenan luchas armadas y conspiraciones, María, como el título de la comedia indica, sabe demostrar, pese a su condición femenina, la virtud de la prudencia y su capacidad para gobernar. Así pues, esta comedia conforma la exacta inversión del tópico que tradicionalmente opone mujer y prudencia. Se presenta asimismo como la imagen invertida de otra obra de Tirso, de inspiración bíblica en este caso, *La mujer que manda en casa*², que confirma —a través de la figura de la reina Jezabel, de su perversidad y de su sed de poder— la verdad muy difundida según la cual una mujer es incapaz de gobernar. En *La prudencia en la mujer*, en cambio, el personaje de María está construido en oposición a este esquema preestablecido, pues demuestra una verdad contraria que pasa a ser, al final de la comedia, la verdad misma de la obra: el paradójico triunfo de una reina que encarna la prudencia y cuya estrategia estriba esencialmente, vamos a verlo, en un empleo sutil y diversificado del silencio.

¹ La celebridad de esta comedia histórica de Tirso es incontestable. Kennedy escribe al respecto: «Tenemos, mucho ha, reconocido que *La prudencia en la mujer*, con su poderoso retrato de la reina María de Molina, representa algo de un esfuerzo especial en el teatro de Tirso. Es no solo muy superior a las otras comedias similares del dramaturgo, sino que se la viene calificando generalmente como “el mejor drama histórico del teatro clásico español”» (1949, p. 223). Asimismo Bushech consideraba que «*La prudencia en la mujer* debe figurar entre los dramas más afortunados de Tirso no solo por su favorable acogida en la escena, sino también por el número de veces que se ha publicado en sus varias formas» (1939). El estudio de Kennedy, trabajo minucioso aunque a veces discutible, permitió establecer la fecha probable de la composición de la obra: «es virtualmente cierto que *La prudencia en la mujer* fue terminada entre el 21 de octubre de 1621 y el 13 de marzo de 1623» (1949, p. 278).

² Smith ha estudiado estas dos obras cotejándolas con *La república al revés*, ya que a su parecer, «*La república al revés*, *La prudencia en la mujer* and *La mujer que manda en casa* all deal with strong-willed women who briefly supplant or replace the legitimate male ruler in their respective kingdoms, act like men in a man's world, and enter into a struggle for power within that world» (1986, pp. 248-49). Del mismo modo, Shekter ha comparado las dos figuras maternas de *La prudencia en la mujer* y de *La república al revés* (1987). Ver también algunos comentarios sobre *La prudencia en la mujer* en Ter Horst, 1980, y la edición de la comedia de Smith.

El primer acto de la obra ofrece en realidad pocos elementos que nos permitan estudiar las relaciones entre silencio y poder. Aquí no se trata todavía de mostrar a la reina en el ejercicio de su poder, sino más bien de exponer las dificultades que encuentra antes de que sea reconocida la legitimidad del joven Fernando. Sin embargo, dos rasgos particulares de la actitud de doña María manifiestan ya su prudencia y anuncian su futuro comportamiento.

Al principio, en contra de las ambiciones de los dos infantes de Castilla, la reina sabe hacer uso de una elocuencia cargada de autoridad. A lo largo de más de ciento cincuenta versos llama al orden a sus vasallos, quienes, debido a sus ambiciones personales, dejan el reino de Castilla a merced de sus enemigos. Luego proclama su voluntad de castidad y de fidelidad al rey difunto, su esposo, y, recordando a todos que es reina legítima, declara garantizar la continuidad del poder de don Sancho y promete defender, como digna infanta de León, el reino de su hijo Fernando IV. Entonces señala a este, sentado en el trono y coronado, designándole como el símbolo vivo del poder del rey Sancho. Por último, repite que prefiere morir casta antes que ofender la memoria de su difunto esposo al casarse por segunda vez. Ante tales consideraciones, la reacción del infante don Juan es inmediata y significativa:

Infanta, ya no reina, la licencia
que de mujer tenéis os da seguro
para hablar arrogante y sin prudencia,
de donde vuestro daño conjeturo. (pp. 907-08)

Para don Juan, tanto orgullo, tanta firmeza y confianza, son pruebas de la insensata imprudencia de María, cuya condición de mujer la incapacita forzosamente para gobernar con mesura. A pesar de ello, la continuación de la intriga demostrará lo contrario.

Después de intentar con valentía asentar el poder de su hijo Fernando, la reina no vacila en retroceder ante la fuerza superior de sus vasallos enemigos. Al enterarse de que la corte es por el momento partidaria de los dos infantes, sale María de Toledo sin esperar: «¡Ay hijo amado! / Huyamos a León, que es patria mía» (p. 909). Con este repentino retroceso de la reina se cierra la primera secuencia del acto primero³. En situación de peligro inmediato, María ya da pruebas de prudencia y rechaza el enfrentamiento directo con los infantes y sus partidarios. Esta primera actitud de repliegue, necesaria en el con-

³ Ver los cuadros situados en el apéndice.

texto político perturbado en que se encuentra la reina, corresponde, en comparación con la elocuencia y la confianza de sus primeras intervenciones, a una forma relativa de silencio, una especie de silencio-huida que ella adopta ante sus enemigos, no por cobardía, sino para proteger el reino y al heredero del trono.

Semejante comportamiento, revelador de la prudencia de María de Molina, vuelve a producirse en el primer acto, aunque en circunstancias diferentes, pues esta vez la reina va a encontrarse en situación de superioridad respecto a los conjurados. En efecto, la legitimidad real de Fernando IV acaba de ser restablecida gracias a la bravura de los Caravajales y de los Benavides, las dos grandes familias señoriales de León, de modo que la reina podrá nuevamente ejercer su autoridad de regente del reino. Mientras don Juan y don Enrique, no enterados de esta peripecia, están saboreando su victoria, los leales partidarios del joven rey vuelven a tomar el poder; desarmados, los dos infantes son detenidos por los fieles vasallos de María y, llenos de temor, piensan ser condenados a muerte por la reina. Pero esta decide no manifestarse y los dos infantes se pierden en conjeturas sobre su suerte: «Su indignación justa temo; / que es mujer, y en ellas arde / la ira, y con el poder / del justo límite salen», declara don Juan (p. 916), aunque por su lado don Enrique cree en la clemencia de la reina. Entonces Pedro de Caravajal comunica a los dos personajes que la reina no desea oírlos: «que no permite la reina / que vuestras altezas la hablen» (p. 916). Aquí se ve cómo María utiliza contra sus enemigos el arma estratégica de un doble silencio: primero no viene a su encuentro —todavía no ha salido a la escena—, luego les hace saber que se niega a escucharlos, lo que le permite mantener entera la incertidumbre sobre la suerte que les reserva. Poco después del discurso de don Pedro, sale otro personaje para dar a conocer las nuevas órdenes de María: don Juan y don Enrique deben ir a confesarse a la capilla, pues deben prepararse para su muerte próxima. Al mismo tiempo, alguien les presenta en una bandeja un billete que supuestamente contiene la fatal sentencia de la reina. Gracias a todas estas estratagemas difiere María aún más el anuncio del veredicto, cuya revelación se hace también de manera indirecta, por medio del rodeo que el billete constituye. Mientras que los dos infantes esperan su condena, lo que les notifica el billete es su liberación y el otorgamiento de numerosos favores. En el silencio que sigue la lectura de este mensaje, se corre un telón y todos descubren a la reina en majestad, que por fin toma la palabra para explicar los motivos de su clemencia:

Para confusión mayor
vuestra, he querido premiaros; [...]

Poco estima a su enemigo
quien le vence y vuelve a armar;
que en el noble es premio el dar,
como el recibir, castigo. (p. 918)

María ha llevado a cabo una verdadera escenificación de su perdón, gracias al «descubrimiento» de este cuadro vivo a modo de culminación, parecido a la primera aparición de su joven hijo en el trono. Pero esta vez no se han utilizado únicamente elementos visuales. Mediante una sutil dosificación de revelaciones progresivas —verdadera estrategia del silencio—, ha logrado crear un intenso suspense y demostrar a los dos infantes estupefactos que su suerte dependía totalmente de su voluntad. Al mismo tiempo ha sabido darle un giro de particular esplendor a su clemencia, muy distinta de la desmedida ira que esperaba don Juan por parte de una mujer. Al dar pruebas de valor y de nobleza, e incluso de amor cristiano, como subrayan sus fieles vasallos (p. 916), María ha sabido reprimir su afán de venganza. Ha optado por el perdón, prolongando así la actitud prudente y comedida que ya había manifestado al final de la primera secuencia.

*

El segundo acto nos muestra cómo, en el pleno ejercicio de su poder, el personaje de la reina tiene que hacer alarde de todo su arte de gobernar, y el uso del silencio no es aquí el aspecto de menor interés. Prueba de ello es el episodio, particularmente acertado desde el punto de vista dramático, que abre esta segunda jornada. Para apreciar mejor toda la ingeniosidad de este fragmento, conviene dejar de lado provisionalmente el itinerario dramático de María y analizar con detenimiento el pasaje que precede la entrada en escena de la reina. Se trata del monólogo que pronuncia Ismael cuando está a punto de entrar en la habitación del joven rey con el fin de administrarle veneno, obedeciendo así la orden de don Juan⁴. En el instante preciso en que el médico judío va a entrar en el apartamento real, repara en el retrato de la reina encima de la puerta y exclama:

Mas, ¡cielos!, ¿no es el retrato
este de su madre? Sí. [...]
¡Vive Dios, que estoy temblando
de miralla, aunque pintada!

⁴ Se ha escrito mucho sobre las posibles fuentes de esta escena. Ver en particular Fucilla, 1961. Con respecto a la intervención del médico judío, más precisamente, se puede consultar el artículo de De Armas, 1978.

¿No parece que enojada
muda me está amenazando? (p. 920)

Y unos versos más adelante, se dirige directamente al retrato, como si hablara a la reina misma:

No me miréis, reina, airada. [...]
No es mi traición tan culpada. (p. 920)

Es interesante notar aquí hasta qué punto el retrato de María se ha convertido en un actor mudo y, para Ismael, en un sustituto del personaje de la reina. Sin hablar e incluso sin estar presente, la reina, a través de esa pintura, sigue impresionando y dominando a sus súbditos. El cuadro que la representa ha llegado a ser emblema silencioso de su poder. Cuando Ismael se decide por fin a entrar en la habitación del rey, se cae el cuadro cerrándole el paso al cuarto de Fernando. Este suceso sirve para confirmar la fuerza de la autoridad de la reina, que puede prescindir de la palabra para imponer su poder. Es cierto que, como dice Maurel, lo que ante todo muestra este episodio es que el prodigio es el resorte fundamental de la acción dramática de la comedia⁵: la caída del retrato delante de la puerta que da a la habitación del rey es un «milagro» encaminado a revelar que el joven Fernando goza del beneficio de la protección divina. Pero no por ello tenemos que olvidar la modalidad con que este mensaje llega hasta nosotros, es decir, el efecto escénico que constituye la caída del retrato y que permite al dramaturgo subrayar la fuerza y el poder de la reina, otorgando a este retrato el papel de un personaje mudo.

Al querer escapar del peligro que le amenaza, Ismael intenta huir por otra puerta, pero la reina en persona irrumpe en la escena. Su sola presencia basta para acrecentar aún más la confusión del médico, cuya palidez llama la atención de María, de modo que ella empieza a interrogarle. Traicionado por su agitación, pronto le confiesa su falta e intenta disculparse acusando a don Juan; pero la reina le confunde y le obliga a beber el veneno. Muerto Ismael, la reina encierra el cadáver declarando:

Quiero cerrar esta puerta;
que el ocultar mi venganza
ha de importar por agora. (p. 922)

Así pues ha decidido María urdir una estratagema, cuyo contenido todavía ignora el lector/espectador. Una vez más, el disimulo y el silencio van a desempeñar un papel muy importante en el comportamiento de la reina.

⁵ Ver Maurel, 1971, p. 369.

Por eso parece asombroso que Maurel niegue, en sus comentarios del drama, la existencia del menor suspense:

Lo que llama la atención en la manera con que dispone Tirso los elementos de ese «revoltijo inextricable» que le ofrecía la crónica es la voluntad de no organizarlos según un esquema dramático que fraguaría alternativamente espera, sorpresa, preocupación, [...] efectos [...] que responderían a la ley fundamental de la Comedia: la suspensión del interés. Aquí, todo es sencillo y sin sorpresa: todas las conspiraciones urdidas por los poderosos enemigos del joven rey, a quien solo defiende la valentía de su madre, están condenadas al fracaso⁶.

Porque la intención de Tirso, según este crítico, es magnificar la intervención del cielo:

Esa facilidad del Todopoderoso para aniquilar a los traidores fue la que quiso evocar el autor mediante una acción dramática en la que el prodigio, o el milagro, es el resorte fundamental⁷.

Por lo tanto no vacila Maurel en borrar la importancia del personaje de María y en negar la existencia misma de cualquier estrategia política en su comportamiento:

La clemencia de la que se vale María respecto a sus enemigos no ha de verse como una clemencia política; no es una maniobra encaminada a desarmarlos y a hacer que se conviertan en aliados, sino la afirmación de una certidumbre: hagan lo que hagan, ella vencerá⁸.

Tirso se esforzó por echar abajo toda posible lógica humana, sin pensar siquiera en recurrir a cualquier verosimilitud. Por lo tanto, no se ha de juzgar la conducta de doña María según los términos de una voluntad política. Su indulgencia con respecto a los traidores solo podría parecer debilidad o incluso necesidad. En contra de cualquier lógica de gobierno, en contra de toda justicia, ella se arruina y arruina a sus vasallos más hu-

⁶ «Ce qui nous frappe dans la façon dont Tirso ordonne les éléments de ce "fouillis inextricable" que lui offrait la chronique, c'est le refus de les organiser selon un schéma dramatique qui ménagerait attente, surprise, inquiétude, [...] effets [...] qui répondraient bien à la loi fondamentale de la "comedia": "la suspensión del interés". Ici, tout est simple et sans surprise: tous les complots ourdis par les puissants ennemis du jeune roi, que le seul courage de sa mère défend, sont voués à l'échec» (Maurel, 1971, p. 363).

⁷ «C'est cette facilité du Tout-Puissant à réduire les traîtres en poussière que l'auteur a traduite par une action dramatique dont le prodige, sinon le miracle, est le ressort fondamental» (Maurel, 1971, p. 369).

⁸ «La clémence dont [María] use à [l']égard [de ses ennemis] ne doit pas être vue comme clémence politique; ce n'est pas une manœuvre destinée à les désarmer et à faire d'eux des alliés, mais l'affirmation d'une certitude: quoi qu'ils fassent, elle vaincra» (Maurel, 1971, p. 364).

mildes para satisfacer las exigencias de quienes pretenden servirla y la traicionan. El hecho de que perdone por primera vez al infante don Juan, podría ser clemencia; el que le impida que se dé la muerte a la que le empuja el remordimiento [tras su segunda felonía], es ya imprudencia⁹.

Las cosas parecen más complejas. Ciertamente es que todas las conspiraciones del infante están condenadas al fracaso, pero la manera en que se fragua la intriga y los medios utilizados por la reina para triunfar sobre los traidores, por no ser revelados antes del último momento, no dejan de mantener cierto suspense. Aunque el desenlace de los sucesos —históricamente conocidos por el espectador— no da lugar a dudas, el recorrido político de la reina prudente está caracterizado por su aspecto imprevisible, y todos los personajes, uno tras otro, son víctimas de esa conducta al parecer inesperada. La interpretación de Maurel, aunque en parte exacta, peca por exceso de providencialismo. Desde luego es Dios quien habla en este teatro, pero Tirso lo hace hablar mediante un personaje, en este caso el de la reina prudente. Y si las voces de la Providencia se manifiestan, lo hacen a través de María y su práctica de una política del silencio que constituye el resorte esencial de su prudencia.

Volvamos a tomar ahora, para justificar mejor esta opinión, el hilo de la intriga. Tras la muerte del médico judío, María decide valerse de una nueva estratagema —desconocida hasta entonces por el lector/espectador—, basada en el silencio y el disimulo. La llegada de los vasallos y las disposiciones tomadas por la reina con respecto a cada uno de ellos difieren por un instante la ejecución de dicha estratagema. Pero en cuanto se encuentra a solas con don Juan, María multiplica las alusiones imprecisas y las frases incompletas. Le declara que

⁹ «Tirso s'est employé à détruire toute possible logique humaine, ne songeant même pas à aménager quelque vraisemblance. [...] Dès lors, ce n'est pas selon les termes d'un dessein politique que l'on doit juger la conduite de doña María. Son indulgence vis-à-vis des traîtres ne pourrait paraître que faiblesse sinon sottise. Contre toute logique de gouvernement, contre toute justice, même, elle se ruine et ruine ses vassaux les plus humbles pour satisfaire les exigences de ceux qui prétendent la servir et la trahissent. Qu'elle pardonne une première fois à l'infant don Juan, ce pourrait être clémence; qu'elle l'empêche de se donner la mort à laquelle le pousse le remords [après sa deuxième félonie], c'est déjà imprudence» (Maurel, 1971, p. 367). De Armas hace el mismo comentario desarrollándolo así: «Esté o no esté Dios de su parte, esta actitud parece más bien un juego imprudente. A esto debe añadirse que su clemencia estriba en la injusticia, pues la balanza de su justicia está determinada por el rango y la religión, siendo ella arbitrariamente justiciera con el médico judío y clemente con el noble cristiano. Aunque es magistral la caracterización de María de Molina, no es la reina una figura tan ejemplar como lo han afirmado Blanca de los Ríos o Melveena McKendrick» (De Armas, 1978, p. 187).

quiere aprovechar el hecho de que están solos para confiarse, pero don Juan no cae en la trampa: en sus numerosos apartes, se revela cada vez más intranquilo al oír las palabras de una reina que maneja el arte de decir sin decir y confiere tal ambigüedad a su discurso que el infante acabará por perder su arrogancia. Primero utiliza la técnica de la suspensión dirigiéndose a don Juan con estas palabras:

Sabed que un grande, y tan grande
como vos... ¿De qué os turbáis? (p. 926)

Interrumpiendo su revelación en el mejor momento, María de repente calla, se para a mirar a su interlocutor de hito en hito, manteniendo el suspense, y por fin le interroga. Pero apenas ha suscitado en él temor y sentimiento de culpabilidad cuando se apresura a tranquilizarle y prosigue su discurso:

Digo, pues, que un grande intenta
(y por su honra el nombre callo)
subir a rey de vasallo,
y sus culpas acrecienta.
Quisiérale reducir
por algún medio discreto,
y porque tendréis secreto,
con vos le intento escribir;
que por querelle bien vos
mejor le reduciréis. (p. 926)

Ya no es este silencio la retención de información que antes utilizaba con Juan, sino un lenguaje más explícito, aunque lleno de enigmas y de insinuaciones. Fácilmente podemos imaginar la sorpresa —fingida, es evidente— de su interlocutor al oír las sutiles palabras de la reina, y particularmente este último mensaje: la gran amistad que tiene don Juan por quien intenta traicionar al rey, por ese hombre ilustre a quien quiere, como lo precisa más adelante, como a sí mismo:

REINA Tan bien le queréis
 como a vos mismo. (p. 926)

Ha llegado para María el momento de pasar a la tercera etapa de su estratagema: una carta dictada a su interlocutor. Procedimiento tópico de la Comedia del Siglo de Oro y recurrente en el teatro tirsiano, este recurso es un rodeo empleado a menudo por un personaje femenino para dar a conocer un pensamiento secreto; también puede ser, lo hemos visto, la manera indirecta con que se le informa a un reo de su condenación a muerte. Es imprescindible guardar presentes todos

estos elementos para percibir la exacta naturaleza de la táctica de María, táctica que resulta tanto más enigmática cuanto que todavía no conoce don Juan, y tampoco el público –se trata de lo que llamaré más adelante un silencio dramaturgico–, las verdaderas intenciones de la reina. Empieza el dictado y con él, las palabras de doble sentido:

REINA	Infante...
DON JUAN	Señora...
REINA	Digo
	que así, infante, escribáis. (p. 926)

La palabra «infante» es aquí tan ambigua –recordemos que son dos los infantes que amenazan el poder real, don Enrique y el propio don Juan– que don Juan no puede sino darse por aludido por el texto dictado por la reina. Pero esta le tranquiliza por segunda vez: en su carta, dice, le advierte a un infante –de Castilla o de otro lugar– que ha descubierto su traición y que sabrá condenarle a muerte cuando acabe su paciencia. Luego, a punto de revelar, por fin, el nombre del destinatario, María explica a don Juan:

El que está en ese aposento
os dirá para quién es. (p. 927)

Y después de estas palabras enigmáticas, hace mutis.

Al abrir el cuarto designado por la reina, don Juan descubre el cadáver de Ismael, se da cuenta de que la reina está al tanto de su complot y de que él es el verdadero destinatario de la carta. Una vez más, la reina le ha engañado y le comunica, mediante el cadáver elocuente del médico judío, el mensaje mudo de su reprobación. Respecto al cuerpo de su cómplice que, aunque falto de palabras no carece de clara significación, don Juan exclama: «Mudo dice que yo soy» (p. 927). Por tercera vez la reina acaba de urdir una verdadera escenificación que desemboca en el descubrimiento –en el sentido escénico de la palabra– de una figura viva (el príncipe heredero; ella misma), o muerta (Ismael). Para impresionar más aún a su interlocutor, la táctica que ha elegido es, por lo tanto, crear un momento de suspense. Aparece ya en su apogeo la habilidad de la reina para callar o para decir sin decir. Así logra María transmitir el mensaje continuamente repetido de la superioridad de la voluntad real que encarna. Este es el aspecto esencial de su discurso: dar a conocer su autoridad y convencer, sin llegar jamás al castigo y a la venganza. Por eso se niega, a continuación, a condenar a don Juan y, aplacando su afán de venganza, hace como si le otorgara su confianza al infante, a quien afirma que el único culpable es Ismael:

Él fue quien dar muerte quiso
al rey; tuve dello aviso,
y aunque la culpa os echó,
ni sus engaños creí,
ni a vos, don Juan, noble primo,
menos que antes os estimo. (p. 928)

Al optar por negar o borrar la culpabilidad de su primo, agobia a este con el peso de su confianza asegurando así la inutilidad de cualquier solución violenta del conflicto, solución cuya necesidad no acepta, limitándose a infundirle al pérfido Juan un temor que ella considera saludable. A continuación, el infante emprende un largo elogio de la prudente bondad de María¹⁰, pero esta le interrumpe al cabo de tres versos, porque han acudido otros súbditos pidiéndole audiencia.

Por lo tanto la reina guarda en secreto la culpabilidad de don Juan. En lugar de comunicarla a los demás personajes, opta, en su estrategia política, por un silencio-perdón cuya eficacia sabrá volver a utilizar. Pero no será esta la única modalidad de silencio que explotará la «reina prudente». En efecto, el callar también puede servirle para preverse contra el discurso inoportuno de un vasallo a un tiempo fiel y rebelde: leales caballeros vienen a someter a su autoridad la suerte de don Diego de Haro, otro pretendiente al trono y enamorado de la reina, un caballero de Vizcaya a quien Alonso de Caravajal acaba de hacer preso. Implorando la clemencia de la regente del reino, este rebelde por amor más que por ambición inicia un ardiente discurso que pronto interrumpe María llamando a su lado a don Alonso y retirándose con él de la escena, sin dirigir siquiera una palabra ni una mirada a su maltrecho vasallo. Este virtuoso silencio político de la reina no deja de suscitar la indignación de don Diego y la perplejidad de los demás vasallos. El noble vizcaíno, en efecto, se siente ofendido por el comportamiento de María, «aún de palabras avara» (p. 928). Don Juan aprovecha la situación para sembrar el desconcierto entre los demás caballeros y hacer de ellos sus aliados, aconsejándole enigmáticamente a don Diego «callar y hacer» (p. 929). Mientras tanto, la partida de María sigue provocando la desolación en algunos vasallos, enmudecidos por la vergüenza experimentada ante el tratamiento que se les inflige. Dice uno de ellos:

¹⁰ «*Don Juan*.- No tengo lengua, señora, / para ensalzar al presente / la prudencia que en vos...» (p. 928). Este parlamento interrumpido hace hincapié en el consabido tópico del elogio abortado por insuficiencia del lenguaje. Este giro retórico, de los más comunes, consiste en decir que las palabras no alcanzan a expresar la verdad y que el asunto del que se quiere hablar es indecible, inexpresable, inefable.

Yo estoy corrido,
y al paso que callo, siento
que hayan los grandes venido
a tan vil abatimiento. (p. 929)

De modo que todos están dispuestos a conspirar. Y le resulta fácil a don Juan valerse, a su vez, contra la reina de la estrategia del silencio que ella había usado respecto a él. Como cada uno de los personajes presentes ignora su precedente complot, puede don Juan enseñarles el cadáver de Ismael y hacerles creer que la reina quería utilizar al médico judío para envenenar a su propio hijo, Fernando IV, y que tiene planeado casarse con Juan Alonso Caravajal en cuanto este haya mandado asesinar a su propia mujer. Después de estas terribles revelaciones, el infante invita a los caballeros a ir esa misma tarde a su quinta y se retira del escenario, dejando a los vasallos perdidos en conjeturas. De ellos, solo don Diego se niega a dar crédito a las aseveraciones del infante.

Entonces la reina surge inesperadamente de detrás de un tapiz y declara:

Mirad que la reina os oye;
caballeros, hablad paso. (p. 930)

Apenas han tenido tiempo los vasallos de comprender lo ocurrido cuando la reina ya ha desaparecido. Esta nueva manifestación de la estrategia del silencio utilizada por la reina tiene como objetivo el transmitir un mensaje, ambiguo por ser lacónico, a los personajes presentes. Este medio silencio, ambivalente por naturaleza, provoca preocupación en uno y confianza en el otro:

DON ÁLVARO Culpada está, pues consiente
 y no osa volver por sí.
DON DIEGO Disimula, que es prudente. (p. 931)

En realidad la reina sabe lo suficiente para planear ir, como veremos a continuación, a casa del infante acompañada de hombres armados con el fin de confundirle ante todos. Pero de momento no revela sus intenciones, ni al mismo Juan Caravajal, el más fiel de sus vasallos. Tirso nos descubre de manera muy progresiva la verdadera índole de sus objetivos.

Vuelve a aparecer María un poco más tarde, cuando acaba de ordenar, sin avisar a sus vasallos, que se asedie la casa del infante, adonde ella acude en persona para desbaratar los planes del traidor. Dirigiéndose a los conspiradores declara sin rodeos:

Cuando hagáis algún concierto
 en palacio, es bien callar,
 no os oigan¹¹, pues vino a dar
 Dios, que os enseña a vivir,
 dos oídos para oír,
 y una lengua para hablar. (p. 933)

El prudente silencio que conforma la regla de su conducta política se convierte en un consejo que María da con sorna a sus enemigos. Pero más allá de la ironía mordaz de sus palabras, lo que el autor pone de relieve es el valor de la práctica del silencio como arte de gobernar y como comportamiento político. A los que saben callar –y no a conspiradores paradójicamente demasiado indiscretos– es a quienes incumbe conservar y consolidar el poder que se les ha confiado.

Última maniobra de la reina: en el acto de demostrar su inocencia revelando a todos el nombre del culpable, opta por ceder la palabra a don Juan, es decir, por callar y hacerle hablar a él, que debe confesarlo todo:

Infante inconsiderado;
 decid, pues estáis atado
 al potro de la verdad,
 quién fue el que con deslealtad
 quiso dar veneno al rey.
 [...] No moriréis,
 como la verdad digáis. (pp. 933-34)

El infante no tiene más remedio que confesar su traición delante de todos. Lo hace reconociendo la inmensidad –indecible¹²– de sus crímenes y concluyendo con el escarmiento que saca de sus errores, un escarmiento hecho de sufrimiento y de silencio:

callar y sufrir, pues es
 por la pena el loco, cuerdo. (p. 934)

Este silencio de cordura, muy tardío, no impide que María ordene que le detengan. Fortalecida por su triunfo, la reina aprovecha la oca-

¹¹ Recuperación, aquí, del célebre tópico según el cual, en palacio, las paredes oyen. Comp. Lope, *El perro del hortelano*, vv. 1450-51: «que en palacio los tapices / han hablado algunas veces», y vv. 2010-11: «tapices tienen oídos / y paredes tienen lenguas»; ver también *El celoso prudente* de Tirso, donde aparece varias veces este tópico, como por ejemplo en el acto tercero: «oyen las piedras / de paredes y ventanas» (p. 1258). Volvemos a encontrar este tópico más tarde, particularmente en el teatro de Calderón; ver *El médico de su honra*, vv. 33-34: «si oyen las paredes, / los troncos, don Arias, ven».

¹² «hice creer / a todos, en vuestra mengua, / cosas que no osa la lengua / memoria dellas hacer» (p. 934).

sión para llamar al orden a todos sus vasallos advirtiéndoles que no vuelvan a intentar desposeer al rey de su poder y de sus bienes. A raíz de lo cual puede cerrarse la segunda jornada con las palabras admirativas de don Diego ante la prudencia sin par de la reina.

*

Entre el segundo y el tercer acto, han transcurrido catorce años. Fernando IV ahora tiene diecisiete años y María está despidiéndose de la corte para dejar el gobierno del reino a su hijo. Solo aparecerá, en esta última jornada, en la primera y en la última secuencias dramáticas. Mientras tanto, algunos vasallos desleales, entre los que otra vez se halla el infante don Juan, van a intentar engañar al joven rey y usurpar su poder. El joven Fernando, en efecto, todavía no ha adquirido la firme prudencia de su madre, quien prefirió no revelarle el nombre de los que habían tratado de traicionarlos.

En su discurso de despedida María no deja de dar advertencias y consejos a su hijo y le informa de las dificultades encontradas al principio de su reinado, sin por ello citar nunca el nombre de los traidores:

de solamente tres años
comenzastes a reinar,
y juntamente a probar
trabajos y desengaños,
cual veréis por tiempos largos
que los reinos interesan. (p. 935)

Aunque a continuación hace el recuento de todos los reinos que se alzaron contra su poder, y, más adelante en su discurso, le recomienda tener cuidado con las rebeliones internas —«la guerra interior» o bien «el enemigo de casa», según las palabras de la misma reina (p. 936)—, María no lo aclara todo, callando entre otras cosas las repetidas traiciones del infante don Juan. ¿Nobleza del alma? ¿Necesidad política que le obliga a hacer una declaración apaciguadora ante toda la corte? El hecho es que la reina prudente muestra, respecto a este pasado, un silencio evasivo que no dejará de tener repercusiones sobre el desarrollo futuro de la intriga¹³.

La más inmediata de estas es que don Juan dispone otra vez de libertad para intrigar. Aprovechando una cacería, se presenta vestido de labrador ante el rey para informarle de sus desventuras pasadas: un

¹³ Claro que el verdadero motivo de este silencio sobre la deslealtad de don Juan es de índole dramática, ya que le permite a Tirso desarrollar en el último acto la tercera conspiración del infante.

nuevo ardid, cuya meta no es sino disponer al joven rey en contra de su madre y tomar el poder. En el curso de sus revelaciones mentirosas, don Juan llega incluso a vanagloriarse ante el joven príncipe de la «ejemplaridad» de su destreza política:

por conservar mi privanza,
vivía lisonjeando¹⁴;
callaba del poderoso
los insultos y pecados:
que ha de alquilar el prudente,
mientras cursare el palacio,
la lengua al cuerdo silencio,
y todos los ojos a Argos. (p. 940)

La declaración no deja de ser interesante: aunque en boca de un traidor, subraya con fuerza, mediante la recuperación de verdades tópicas, los estrechos vínculos que unen poder y silencio, independientemente del uso positivo o perverso que pueda hacer de ellos tal o cual personaje de estado.

La última secuencia se abre con la llegada de la reina al pueblo de Becerril. Encantada de haber dejado los peligros de la corte por el sosiego del campo, María es agasajada por los aldeanos. Pero esta escena de regocijo rústico pronto es interrumpida por la llegada del infante don Juan, que manda detener a los dos Caravajales. En seguida se opone María a tan injusto acto. Pero al enterarse por boca del infante de que es esta una orden del rey, se aviene a su decisión:

Si él lo manda, obedecer
como vasallos leales;
que tiene el lugar de Dios: [...]
Y si lo mismo procura
hacer de mí, la cabeza
le ofreceré. (p. 946)

Hasta el final de la escena, ya no sale ni una palabra de su boca: su sumisión a las órdenes de su hijo es la sumisión muda de quien sabe callar todas sus protestas anteriores, en virtud del principio que ella misma enuncia: «nunca bien mandó / quien no supo obedecer» (p. 947).

En cambio, una vez sola con su primo, recobra la palabra y no deja de reprocharle severamente su actitud insolente e irrespetuosa respecto a los dos Caravajales:

¹⁴ El texto de B. de los Ríos copia por error «lisonjeado», que no tiene sentido aquí. Esta lectura equivocada, presente ya en la edición de Hartzenbusch, ha sido corregida por Henríquez Ureña (ver Fernández, 1991, II, pp. 594-95).

Mas el que es ministro real,
 cuando algún culpado prende,
 con la vara solo ofende;
 que con la lengua hace mal.
 El juez prudente castiga, [...]
 y atormentando¹⁵ con la obra,
 con las palabras obliga. (p. 947)

Cabe destacar que el silencio ya no es para la reina un mero instrumento estratégico de gobierno. Para el que ejerce la justicia ha de ser a la vez prueba de prudencia y signo de nobleza, por el rechazo de la humillación o del envilecimiento inútiles. No pronunciar insultos ni palabras descorteses, callar la expresión injuriosa de su superioridad, significa, para María de Molina, añadir una dimensión ética y humana al acto de justicia. En este sentido el silencio cortés del ministro de justicia¹⁶ es otra manifestación más del carácter positivo del silencio en el Siglo de Oro.

La reina todavía tiene por cometido hacer fracasar, por última vez, la empresa desleal de su obstinado primo. La última estratagema de María para desbaratar el nuevo complot del infante muestra con qué prudencia sabe ocultar sus intenciones y esperar el momento oportuno para sacar a la luz toda la verdad¹⁷. Cuando don Juan le entrega la carta en la que promete –junto a otros tres vasallos, y con tal de que María acepte casarse con él– aliarse con ella en contra del rey Fernando, la protagonista recurre a un verdadero truco de prestidigitador: fingiendo que rompe el documento, lo sustrae y lo esconde en la manga de su vestido. Luego, aplazando aún más sus acusaciones contra un don Juan a quien abrumba con toda la superioridad de un menosprecio que le deja sin voz («¡Que callar me haga así / el valor desta mujer!», p. 948), le pide que acate estrictamente las órdenes del rey. Cuando este, lleno de dudas sobre las palabras que le han comu-

¹⁵ «Atormentado», errata de la edición de Hartzenbush que pasó a la de B. de los Ríos (ver Fernández, 1991, II, p. 600).

¹⁶ Aquí se trata, una vez más, de la recuperación de un tópico sobre el arte de gobernar bien, que a menudo encontramos en los textos del Siglo de Oro, por ejemplo, los consejos de don Quijote a Sancho, que va a gobernar su isla (II, 42, p. 359): «Al que has de castigar con obras no trates mal con palabras, pues le basta al desdichado la pena del suplicio, sin la añadidura de las malas razones. Al culpado que cayere debajo de tu jurisdicción considérale hombre miserable, sujeto a las condiciones de la depravada naturaleza nuestra, y en todo cuanto fuere de tu parte, sin hacer agravio a la contraria, muéstratele piadoso y clemente».

¹⁷ Sobre este punto coincido con la opinión de Albrecht: «Prudence, then, is not simple moderation. It is understanding the right time and speaking a word in season» (1994, p. 136).

nicado en contra de su madre, acuda para enterarse de la verdad, María le informará de las diversas traiciones cometidas por el infante, mostrándole la carta firmada por los cuatro conspiradores. Revela a su hijo lo que prefirió callar al principio del mismo acto, siendo ya esta revelación imprescindible, dado el complot declarado del infante. Así se acaba este drama histórico. Pese al descubrimiento de la cuarta conspiración fomentada por don Juan, doña María, una vez más, se niega a condenar a muerte al traidor, y para mostrar su clemencia, solo decide desterrarlo del reino y desposeerle de sus bienes¹⁸. La obra se concluye con las palabras de Fernando IV, que por fin comprueba por sí mismo que la ilustre vida de su madre «enseña / que hay mujeres en España / con valor y con prudencia» (p. 951).

Al final del itinerario dramático de María, se ve hasta qué punto su arte de gobernar con prudencia se fundamenta principalmente en una estrategia del silencio: supo ocultar sus intenciones en el momento de castigar a un traidor, suscitando así la espera y el miedo en su víctima; supo, por nobleza, y para mejor otorgar su perdón, pasar por alto una segunda conspiración hasta que este silencio no se volviera un arma dirigida contra ella por el pérfido infante; supo reprimir su ira y esperar el momento oportuno para hacer hablar a los demás y demostrar su inocencia; supo, por fin, castigar a un culpable sin rebajarse nunca a una lluvia de injurias ni caer en la calumnia. Silencio-suspensión, silencio-perdón, silencio-paciencia, silencio-prudencia, tales son en María las manifestaciones de su perfecto dominio de la palabra y de sus actos. Ni siquiera una vez en el drama parece dispuesta a rendirse a la confusión o a la vacilación; su único monólogo, por cierto muy breve¹⁹, no sirve sino para demostrar su determinación y su certidumbre de que Dios protege a su hijo. Tamaña confianza le permite desbaratar infaliblemente todos los complots, mientras que, frente a

¹⁸ Así, no comparto la opinión de De Armas sobre el desenlace de *La prudencia en la mujer*: «esta es una conclusión aún más inquietante que la del segundo acto. No se trata ya de acciones imprudentes por parte de doña María. Esta recibe su castigo al ser brevemente humillada por don Juan, aunque recobra el decoro y la dignidad que poseía en el primer acto. Lo que inquieta es la restauración misma pues no parece ni verdadera ni duradera. La comedia trueca el desenlace trágico por el feliz a través de un truco de comedia de capa y espada casi indigno de la reina, quien es aquí perseguida como Fernando lo había sido en los dos primeros actos» (1978, p. 188). Nos parece más pertinente esta reflexión de Shecktor: «at the end of the work, the son realizes his mother's true love for him and her good intentions, and the two are reconciled» (1987, p. 125).

¹⁹ Se trata de la escena cuarta del segundo acto.

su vigilancia silenciosa, paradójicamente son los conspiradores los que no logran callar. En esta comedia histórica, por lo tanto, el silencio aparece obviamente como el atributo de los personajes prudentes y virtuosos. Las más de las veces es un valor positivo, un signo de nobleza y de prudencia. Y sobre todo es, en este drama político, un instrumento imprescindible en el arte teórico y práctico de gobernar bien.

EL CASO DEL PRIVADO

Después de haber analizado el *ars gubernandi* según Tirso de Molina a través de la figura de la reina en *La prudencia en la mujer*, fijémonos ahora en la relación gobernante/gobernado, y más precisamente en un personaje que goza de un estatuto privilegiado dentro de esta relación: el privado. ¿Qué sitio ocupa este con respecto al poder? ¿Cuál es su función y cuál es su estrategia frente al que le gobierna? ¿Qué papel desempeña el silencio en su modo de actuar?

Presente en numerosas comedias de Tirso, el tema de la privanza las más de las veces es el motor de una segunda intriga, o simplemente un tema secundario que se percibe a través de una aventura amorosa²⁰. Sin embargo, entre las cincuenta y cinco obras cuya paternidad tirsiana es reconocida, tres constituyen de por sí comedias de privanza: *Del enemigo, el primer consejo*, *El amor y el amistad* y *Privar contra su gusto*²¹. Aun siendo todas comedias de privanza, cada una presenta una configuración hartamente diferente. *Del enemigo, el primer consejo* describe las desventuras amorosas sobrellevadas por el conde Alfonso a causa de la ingratitud de la condesa Serafina: ante el fracaso de estos amores, el emperador Federico, de quien es privado Alfonso, se vale de su poder —incluso, a veces, a expensas de su válido— para que Serafina acabe por acceder a casarse. En *El amor y el amistad*, por el contrario, don Guillén, el privado del conde de Barcelona, es quien toma la iniciativa y le pide al gobernante que simule su caída en desgracia ante la corte, para saber quién, de entre sus amigos y las damas que le rodean, es sincero. *Privar contra su gusto*, por fin, nos ofrece otra modalidad más de la relación gobernante/privado: se trata esta vez de un privado que no quiere serlo, quien, solo y contra el monar-

²⁰ Pienso especialmente en obras como *El vergonzoso en palacio*, *Palabras y plumas*, *Amar por arte mayor*, así como en una comedia de otra índole: *El mayor desengaño*.

²¹ Según B. de los Ríos, parece que las dos primeras comedias han sido compuestas entre 1621 y 1624, luego retocadas en 1632, fecha probable de la redacción de *Privar contra su gusto*. Pero los críticos no concuerdan en la datación de esta última comedia.

ca, elabora toda una estrategia para preservarse del rey, pues teme caer en desgracia. Dicho de otro modo, si en *El amor y el amistad*, rey y privado aúnan sus fuerzas para alcanzar la misma meta, en las otras dos comedias, asistimos a una oposición entre los dos personajes. Oposición engañosa en *Del enemigo, el primer consejo*, porque si el emperador abusa de su autoridad, es para realizar los deseos de su privado. Oposición real, en cambio, en *Privar contra su gusto*, ya que el privado se ve obligado a establecer un verdadero contrapoder para protegerse. Con todo, un rasgo común permite vincular, más allá de las diferencias, estos tres argumentos: se trata de la idéntica utilización que en ellos se hace del silencio, sea como modalidad del poder, sea como forma de contrapoder. Cabe ahora desarrollar estos aspectos específicos a través del estudio de las tres comedias de palacio²², reservando un lugar especial, debido a su riqueza, a la obra titulada *Privar contra su gusto*.

«*Del enemigo, el primer consejo*»: el benéfico silencio del emperador

El conde don Alfonso está enamorado desde niño de su prima Serafina, condesa del Casal, junto a la que ha sido criado. A pesar de las reiteradas peticiones de su pretendiente, ella siempre se negó a casarse con él. Pero este protagonista no solo es un pretendiente desgraciado; es también el afortunado privado del emperador Federico, «quien [le] nombra esfera de su secreto» (en palabras de Ascanio, p. 1290). Víctima del desprecio amoroso de su prima y depositario de los secretos del emperador, se encuentra así en la encrucijada de una intriga galante y de un drama de privanza, atrapado entre los imperativos del amor y las exigencias del poder. Si bien, al principio de la obra, no tiene por qué dudar de los favores del monarca, no deja de preocuparle en cambio la cruel y constante ingratitud de su dama. Y eso que tiene don Alfonso todos los rasgos del perfecto amante, incluso la cualidad más elevada: la liberalidad²³. Como explica al principio de la

²² Comedias de palacio, también llamadas «de fábrica» por Bances Candamo (*Teatro de los teatros*, p. 33). Estas tres obras pertenecen en efecto a este género serio de la producción cómica, del que ofrecen todas las características, según los datos tipológicos propuestos por Vitse (1988, pp. 324-41): los elementos cómicos son pocos —el gracioso es el único personaje que provoca la risa—; pertenecen las *dramatis personae* a la nobleza más alta —emperador, conde, rey, infante, condesa, etc.—; el marco geográfico de la acción queda alejado del centro castellano —la corte de Milán, el condado de Barcelona o la corte de Nápoles—; y el marco histórico es muy impreciso.

²³ Esta liberalidad de don Alfonso hace de él un hermano gemelo, desde un punto de vista dramático, del personaje de don Íñigo en *Palabras y plumas*.

comedia, hizo creer, por desesperación amorosa, en su propia desaparición y no vaciló en darle a su prima todo lo que poseía. Tanta perseverancia frustrada ha conmovido al emperador, quien decide ayudar a su privado. Pero pese a sus repetidas intercesiones en las que obliga a Serafina a casarse con don Alfonso, la condesa sigue empeñada en su rechazo, lo que le vale esta primera amonestación del emperador, cargada de amenazas:

ya vuestro rigor
no solo al conde provoca,
sino que en ofensas toca
que hacéis al emperador. (p. 1294)

Después de esta advertencia dirigida a Serafina, el emperador da un consejo al privado, un consejo que pronto se convierte en una orden:

a mí gusto una mujer se opuso.
Quien al César desprecia medianero,
cuando después os quiera, será en vano.
[...] Tiene Lucrecia
el alma puesta en vos, y en mí propicios
favores, cuando esotra os menosprecia:
estimad amorosos beneficios,
y altivez desdeñad. (p. 1297)

Federico le manda también a su privado que vuelva a tomar posesión de todos los bienes que, por amor, había dado a su dama, lo que no puede aceptar Alfonso:

Eso no, firmeza mía; [...]
quien sin premio amor procura
sin dar servicios a usura,
noble es, que no interesable. [...]
Dueño la hice de mi estado;
gócele, aunque aborrecido;
que el amante bien nacido
nunca quita lo que ha dado:
si el César está indignado,
menos daño es no privar,
que de mí degenerar.
Haya, como una mujer
constante en aborrecer,
un hombre firme en amar. (pp. 1297-98)

Por lo tanto, la noble liberalidad y la constancia amorosa de Alfonso —muy parecidas a las de Íñigo en *Palabras y plumas*—, le llevan a

no someterse a la voluntad del príncipe, que consecutivamente se ve enfrentado a dos negativas a obedecer.

Al final del primer acto esta comedia de privanza parece haber llegado, en consecuencia, a un punto de tensión extrema. De ahí que en el acto siguiente se endurezca la posición de Federico. La cruel ingratitud de Serafina, por su parte, parece flaquear un poco: ella le ha sugerido a su primo provocar sus celos, para que el amor de este tenga alguna posibilidad de éxito. Al abrirse el segundo acto, pues, Alfonso finge cortejar a Lucrecia mientras que su antiguo rival amoroso, Ascanio, ahora amigo suyo y valioso cómplice, simula querer a Serafina. Pero el emperador, que ignora este subterfugio, no puede creer en la nueva inclinación de su privado, que sin embargo se afana por persuadirle. No sirve de nada. Federico, incrédulo todavía, aprovecha la situación para anunciar a su vez que ama a Serafina y, al ver la turbación de Alfonso, concluye:

mas ya que aunque fingido, habéis mostrado
que os es aborrecible su presencia,
y yo en fe desto os he comunicado
secretos que encerraba la prudencia,
perdonaréis mi amor, que, publicado,
volver atrás en mí será indecencia
indigna del valor que César sigo,
y en mí disculpa lo que en vos castigo. (p. 1310)

Desde ese momento una terrible rivalidad amorosa opone al emperador y su privado. Federico declara que quiere conocer la verdad y saber si su valido le ha engañado: «Si a la condesa amáis, sois mi enemigo; / y si la aborrecéis, saber procuro / de qué suerte en presencia de Lucrecia / el desdén que mostráis la menosprecia» (p. 1310). Por eso le manda a Alfonso que le diga a Serafina cuánto la aborrece y que le manifieste todo su desdén, mientras que él mismo asistirá en secreto a su conversación²⁴. Por lo tanto es ahora una violenta presión la que ejerce el monarca sobre su privado, y este se dispone a someterse a la voluntad del emperador. Pero la situación se complica: Alfonso recibe un billete de Serafina que le pide que le declare su amor en presencia de Lucrecia, o sea, que haga exactamente lo contrario de lo que Federico le ha ordenado. Convencido de que sus amores ya son imposibles, el privado decide seguir la voluntad del monarca y, al mismo tiempo, vengarse del menosprecio de Serafina. Pero, en

²⁴ Se encuentra una escena muy parecida en *El pretendiente al revés* (acto II, escena 15) y en *Amar por arte mayor* (acto II, escena 17). Ver más adelante, en el capítulo titulado «Silencio y amor», las páginas que se refieren al vasallo enamorado.

cuanto ve a su amada –y aun cuando alguien le advierte de la presencia disimulada del emperador–, toda su determinación se viene abajo. Después de enmudecer por la vacilación, se muestra incapaz de pronunciar palabras coherentes. Al ver a Serafina, Alfonso expresa primero su emoción mediante un aparte que le permite disimular su turbación a los demás personajes. Luego, tras este silencio ante los demás, siguen palabras sin orden: frases truncadas, interrumpidas por numerosos silencios (materializados en las ediciones modernas por puntos suspensivos), o exclamaciones cuchicheadas entre sí, pero también palabras indecisas, a menudo incoherentes, incluso contradictorias:

Verdugo de mis deseos,
cuando los desdenes pasan
a desengaños...
(*Clava la vista en ella y túrbase. Aparte.*)
¿Qué importa
que pasen, mientras repasan
rayos desa luz, divinos,
pensamientos que restauran,
y en viendo rigores vuestros
juzgan bienaventuranzas?
(*Alto.*) Digo... ¡Ay cielos! (*Aparte.*) Que la adoro.
(*Alto.*) Digo que el César me manda...
Miento; que no tiene el César
jurisdicción en las almas.
Lucrecia, grata a mi amor...
Mas ¿qué importa que sea grata,
si os adoro? (*Muy turbado.*) Os aborrezco,
iba a decir. La acompañan
tantas prendas de hermosura...
No, señora, no son tantas
como las que en vos me hechizan.
(*Aparte.*) ¡Ay contradicciones vanas!
(*Alto.*) Es tan bella... No es tan bella
como vos... (p. 1313)

Dividido entre el temor de desobedecer al emperador, la voluntad de vengarse de Serafina y su amor por ella, Alfonso pierde todo control, tanto el de su expresión como el de la situación. El silencio parcial de los apartes –diálogo consigo mismo y silencio con los demás– y la incoherencia del discurso son las dos traducciones verbales de su turbación. No obstante, a pesar de que el emperador aumenta aún más su presión apareciendo físicamente en el escenario y dirigiéndole

un ademán amenazador, Alfonso sabe recobrar y dar a entender, en una última y breve declaración, que es a Serafina a quien quiere:

Digo... que os quiero; privanzas,
adiós; que os quiero, en efeto;
os quiero más que a mi alma. (p. 1314)

Tras esta afirmación, se retira del escenario, reforzando la concisión de sus últimas palabras con el silencio definitivo de su ausencia. La reacción del monarca no se hace esperar: ordena el encarcelamiento de Alfonso por motivo de deslealtad y manda detener a Serafina. Las breves pero osadas palabras del privado, que acaba de transgredir las órdenes del príncipe, acarrear un nuevo endurecimiento de la autoridad, que de mera presión pasa a ser sanción, como si el emperador condenara definitivamente la toma de palabra de su insumiso vasallo. Y el segundo acto se cierra con esta condena, valiéndose Federico de todo su poder de emperador para hacer callar a su privado.

Cuando el monarca vuelve a aparecer, al principio de la tercera jornada, está preguntándole a Ascanio de qué manera reaccionó Alfonso en el momento de su encarcelamiento. Ascanio le contesta:

Solo le oímos
decir: «De su majestad
desgraciada hechura soy:
pues desto se satisfizo,
¿qué importa si ayer me hizo,
que a deshacerme vuelva hoy?». (p. 1314)

En la medida en que ha aceptado la sentencia de su señor, Alfonso se ha mostrado muy sobrio de palabras. No ha manifestado temor ni ira arrogante ante el castigo del emperador. Signo de su «valor», su silencio es aquí humilde silencio de sumisión de un valido frente a su príncipe y tiene que ser interpretado como un rasgo de nobleza sumamente positivo.

El emperador, por su parte, sigue en conformidad con su papel de hombre de poder y fiel a su voluntad de castigar a Alfonso. Le ofrece el cargo de privado a Ascanio. Este acepta pero, en nombre de su amistad por Alfonso, empieza a defender la causa del conde. En seguida provoca la ira de Federico, que le interrumpe negándose a oír más, pues Alfonso se ha mostrado culpable de desobediencia:

Yo tengo de desterralle;
que ir contra mi voluntad
especie es de deslealtad,
y vos habéis de heredalle,
o seguiréis su fortuna. (p. 1316)

Sube el tono entre el emperador y Ascanio. Ante las órdenes que recibe y las amenazas de que es objeto, Ascanio declara renunciar al favor de su príncipe: «seré sin vos desdichado; / mas no seré falso amigo» (p. 1316). No vacila, pues, por amistad y por lealtad respecto a Alfonso, en perder la estima del emperador, que le ordena sin contemplaciones marcharse de Milán en el acto. Y parece la tensión haber alcanzado su mayor grado cuando, de súbito, el príncipe cambia de tono y declara:

Dadme primero [...]
 los brazos que merecéis
 por amigo incontestable,
 favorecido y clemente,
 desengañador prudente,
 privado no interesable.
 Pruebas hago de lealtades
 que deste modo examino,
 porque apartar determino
 lisonjas de las verdades. [...]
 Yo proseguiré estas pruebas
 pues que dellas tan bien salgo.
 Ya no hay para qué encubriros
 cuerdas disimulaciones:
 no ocupo imaginaciones
 de amor con que persuadiros
 que celos de la condesa
 tienen a Alfonso en prisión. [...]
 Quiero bien al conde, y siento
 que después de tantos años,
 ni le curen desengaños,
 ni le enseñe el escarmiento
 cuán mal se deja obligar
 una mujer con servicios. (p. 1316)

Por eso, añade, quiso hacerlo todo para impedirle a Alfonso que siguiera queriendo en vano a Serafina.

Se trata aquí de un verdadero lance imprevisto. Sin que hayamos tenido hasta entonces motivos para esperarlo, Federico revela a Ascanio, y también al público, que su amor por Serafina y su sanción con respecto a Alfonso eran solo estratagemas fingidas y maneras de someterlos a prueba. Desarrollando desde la escena décima del segundo acto una estrategia del disimulo total, el emperador no ha revelado a nadie sus intenciones verdaderas; ningún monólogo, e incluso ningún aparte, nos han dado a conocer sus objetivos. Lo que suscita dos observaciones. En primer lugar, resulta que la propia voluntad del em-

perador de amordazar la expresión amorosa de su privado forma parte de una estrategia del disimulo, fundada a su vez en un silencio-disimulo que le permite asentar su poder, conocer la verdad acerca de sus súbditos y salirse con la suya, esto es, obtener la obediencia de Serafina y de Alfonso. Tiene el emperador que rendirse a la evidencia de que sigue la condesa resistiéndose y de que no ha logrado que Alfonso deje de amar a Serafina. Pero, como le confiesa a Ascanio, estos fracasos provisionales son, a su modo de ver, positivos:

y al cabo de pruebas, hallo
en vos amigo y vasallo,
y en él amor y lealtad. (p. 1317)

En consecuencia decide llevar más lejos la experiencia («mis experiencias prosigo», p. 1317), mediante una nueva estratagema en la que, una vez más, «el secreto es lo primero» (p. 1317). Por eso le recomienda a Ascanio que no le diga nada a Alfonso:

No sabrá
por vos, siendo tan discreto,
el fin desta pretensión
el conde. (p. 1317)

Limitándose a revelar el objetivo de esta nueva puesta a prueba —«que aborrezca a Serafina / el conde, y le tenga amor / ella» (p. 1318)—, el emperador no da a conocer su modo de proceder. Solo le pide a Ascanio que le siga para poder informarle de todo.

Lo que me lleva a mi segunda observación acerca del silencio, ya no de los personajes sino de otro tipo, que llamaré «silencio dramático». Desde la mitad del segundo acto, como vimos, al público —espectador o lector— de ningún modo se le informa de que exista estratagema alguna forjada por el emperador. Este silencio sobre las intenciones del personaje procede por supuesto de la voluntad del dramaturgo, quien lo utiliza para acrecentar la tensión dramática, dando a creer, por lo menos en una primera lectura de la obra, la existencia de una rivalidad amorosa entre el emperador y su privado, y subrayando así el peligro trágico. Lo que a continuación le permite llevar a cabo el efecto de sorpresa de una verdadera revelación. Así pues, se puede hablar aquí de una voluntad de silencio por parte del dramaturgo, que practica la retención de informaciones, ya sea para provocar cierta ansiedad en su público al hacer pesar una grave amenaza sobre su personaje, o simplemente para crear cierto suspense al anunciar una nueva estratagema sin revelar de ninguna manera sus modalidades.

Al final de esta primera escena del acto tercero, el propio Ascanio, como fiel aliado del emperador en su estrategia del disimulo, se convertirá en un actor importante del subterfugio. Cuando visita a su amigo Alfonso en prisión, está convencido este de que su fiel compañero ha obtenido para él el perdón del emperador:

Que trayéndôs a su lado,
ya su enojo habrá tenido
fin, y habiendo intercedido
por mí, vos tan su privado,
claro está que envía a sacarme
de la prisión; [...]
¡Qué buen apoyo dejé
en mi adversidad con vos!

Pero, a modo de contestación, viene un largo silencio, lo que induce a Alfonso a exclamar, no sin cierta preocupación: «¿Calláis? Habladme, por Dios» (p. 1320). Aunque finalmente su amigo le contesta, sus palabras están llenas de reparo e insinuaciones:

Alfonso, solo os diré
que paga mal la condesa
finezas de vuestro amor
por ella: el emperador
(sabe Dios lo que me pesa
decíroslo) está dispuesto...
Fáltame el ánimo, conde;
mi turbación os responde;
riesgo corréis manifiesto. (p. 1320)

Más adelante, hace creer a Alfonso que su honor está amenazado, porque Serafina le ha acusado de traición. Luego, sin más detalles, le entrega una llave y un billete de Lucrecia —quien por amor, según dice, intenta salvarle—, y se va. El lenguaje escrito, es decir, el billete de Lucrecia, viene a aclarar todo el misterio que el discurso a medias palabras de Ascanio había mantenido. Así es como se entera Alfonso de que Federico va a casarse con Serafina al atardecer, y de que su prima le acusa a él, Alfonso, de haber traicionado al emperador en beneficio de Francia. Por lo tanto pelagra su vida: a toda costa tiene que evadirse gracias a la llave que le ha dado Ascanio. Pero Alfonso no huye: a fin de mostrar su inocencia y salvaguardar su honor, se declara dispuesto a morir si tiene que satisfacer así la crueldad de Serafina.

En cuanto a Serafina, también es víctima, en la escena siguiente, de la misma estrategia de la que Ascanio es el instrumento. La manera de

engañar es aquí más brutal. Esta vez Ascanio no se expresa mediante alusiones, informaciones truncadas o de manera misteriosa; no se recurre aquí a ninguna retórica del silencio. El caballero solo hace creer a la condesa que se le culpa de ser cómplice del duque de Saboya, con quien se habría comprometido a casarse. Gracias a la intercesión de Alfonso, añade, el rey consintió en no castigarle con la muerte... Incluso acepta olvidar el complot si la dama le obedece casándose en el acto con Alfonso, lo que probaría su inocencia. Ofendida por estas sospechas que no tienen fundamento, Serafina se niega a casarse con Alfonso mientras no la declaren inocente. La prueba imaginada por el emperador llega a su paroxismo cuando anuncian a Serafina que está condenada al exilio y que, por culpa suya, Alfonso va a ser ejecutado. La condesa no puede entonces aceptar que Alfonso muera por su culpa y por fin consiente en casarse con él. Finalmente, sale a escena el inventor de toda esta maquinación, el emperador Federico —escénicamente ausente desde el principio del acto tercero—, revelando a su privado y a la condesa la clave del enigma: quiso ponerlos a prueba para acabar con la ingratitud y la crueldad de Serafina.

*

Así pues, en *Del enemigo, el primer consejo*, el emperador ha elegido, para ejercer su poder, una verdadera estrategia de la disimulación, admirablemente secundada por una retórica del silencio, por una utilización mesurada del lenguaje y de la información, objetos de una dosificación muy sutil. Esta táctica del emperador, llevada a espaldas de su privado, que no puede sino creer en la represión y sanción de las que es víctima, acaba por triunfar de la doble desobediencia de Alfonso y de Serafina. Contribuye así a asentar la autoridad de Federico a la vez que recompensa la liberalidad y la constancia amorosa de Alfonso. El dramaturgo se esmera en no revelar al público, en el segundo acto, que el comportamiento del emperador solo es «traza fingida». Existe, por consiguiente, una correspondencia o paralelismo entre ese silencio dramático y el disimulo empleado, al nivel de la ficción, por el emperador. En el tercer acto, dicho paralelismo deviene asimilación, ya que después de la primera escena de la última jornada, Federico, como si de un segundo dramaturgo se tratara, se aparta y desaparece tras los demás personajes, cuyos comportamientos ha planeado de antemano.

«*El amor y el amistad*»: *el silencio cómplice del conde y su privado*

Un mismo esquema general rige *Del enemigo, el primer consejo* y *El amor y el amistad*²⁵. En efecto, en estas dos obras el protagonista masculino es a un tiempo personaje principal de una intriga amorosa y actor de un drama de privanza. Don Guillén se encuentra, como don Alfonso, en una encrucijada donde convergen comedia galante y drama político. Hay otro punto común entre *Del enemigo, el primer consejo* y *El amor y el amistad*: al final del segundo acto el personaje gobernante empieza a contrastar la lealtad de sus súbditos mediante una estrategia del disimulo. Pero aquí termina la semejanza entre las dos obras. Pues si el conde de Barcelona pone en marcha su estrategia no es sino para corresponder a la súplica explícita de su privado. No se trata tanto de conocer la lealtad de los súbditos del conde, como de descubrir la sinceridad de los amigos de don Guillén. Si bien subsiste la cuestión de la lealtad, considerándola en el sentido de constancia amorosa o amistosa, solo tiene que ver, en realidad, con el privado, al menos en un primer momento. Así que el elemento nuevo, en esta comedia, es la alianza del conde con el valido, ya que ambos ponen a prueba el amor y la amistad de los allegados del héroe. Don Guillén, antes de ser privado del conde —lo que ocurrirá al final del primer acto—, es en efecto el pretendiente de Estela. Una intriga galante es, por lo tanto, anterior al drama de privanza.

La obra se abre con un largo monólogo amoroso de don Guillén que, sumido en la contemplación de la Sierra de Moncada, compara la belleza activa de las montañas catalanas con la de su amada. Pero de pronto divisa a Estela en compañía de su amigo don Grao. En seguida le asaltan las sospechas y decide esconderse para espiar el diálogo. A raíz de los fragmentos de su conversación, que de vez en cuando consigue oír, a don Guillén se le antoja que su mejor amigo y su dama le están traicionando; y sobre la base de este *quid pro quo* se construye todo el drama²⁶. Convencido de que Estela quiere a don Grao, don

²⁵ Menos conocida, esta comedia de privanza parece ser poco estudiada por la crítica.

²⁶ *Quid pro quo* que se fundamenta, es preciso destacarlo, en un silencio previo: «nunca me ha dicho nada», explica don Grao a Estela al enterarse de que ella es la dama de don Guillén (p. 509). Precisamente porque ignoraba que su amigo estaba enamorado de Estela y que esta le quería, don Grao declaró su amor a Estela. Sabiendo ya la inclinación de don Guillén, don Grao renuncia a su pretensión amorosa y ataja su declaración: «de aquí adelante / os adoraré, no amante, sino dama de mi amigo» (p. 509). Pero resulta que don Guillén, por su lado, habrá oído mal o en parte solamente.

Guillén decide dar a conocer sus celos y, siguiendo una actitud opuesta a la del héroe de *El celoso prudente*, declara:

Celos, ¿de qué sirve hacer
informaciones, ocultos,
de averiguados insultos,
que agora acabáis de ver?
Salid; que ya es cobardía
el callar y el esconderos. (p. 510)

De ningún modo decide don Guillén ocultar sus celos, por lo que dará rienda suelta a su furor ante Estela así como ante don Grao. Estela, demasiado ofendida por los reproches de su pretendiente para justificarse, le declara a don Guillén que deja al tiempo la revelación de su fidelidad amorosa y de la lealtad de don Grao. Este, aturdido por el tono despreciativo, el lenguaje a medias palabras y las alusiones llenas de amenazas que le dirige don Guillén, aún no ha salido de su asombro cuando su amigo ya se ha retirado del escenario. Los reproches de don Guillén son categóricos: al formularlos de manera brutal y definitiva, el protagonista no permite justificación alguna por parte de los demás personajes reduciéndolos así al silencio. Solo a partir de los dos tercios del segundo acto puede don Grao hablar a solas con don Guillén y, así, justificarse. El protagonista, una vez solo tras las explicaciones de don Grao y ya conmovido en la escena anterior por el discurso de Estela, acaba por vacilar en sus certidumbres. Sin embargo, su nuevo estatuto de privado del conde puede también explicar el que don Grao y Estela, temerosos de su poder, sigan negando su relación amorosa («el temor guarda respeto», p. 526). Con el fin de disipar todas sus dudas sobre la culpabilidad de su amigo y de su dama, decide, al final de su monólogo, someterlos a una «experiencia» o difícil prueba:

he de hacer hoy experiencia
de la amistad y fe que a don Grao debo,
y del amor de Estela, si es prudencia
fiar en ellos cuando vidrios pruebo. (p. 526)

Por tanto, ruega al conde de Barcelona que le conceda un inmenso favor:

Como con vos tanto privo [...]
 damas y amigos me traen
 dudoso, porque sospecho
 que unos y otros aman más
 al interés que a su dueño.
 Para salir desa duda

y ver si hay en este tiempo
damas desinteresables
y amigos solo por serlo,
tengo de hacer una prueba,
gran señor, por vuestro medio [...].
Gran señor, que, desde luego,
deis en desfavorecerme [...]
Mi estado habéis de quitarme,
hacienda, cargos, gobiernos,
perseguir a mis amigos,
y ponerme guardas preso. (p. 528)

Al observar la trayectoria de don Guillén, nos damos cuenta de que, en un primer momento, la declaración explícita de sus celos condenó al silencio las explicaciones de su dama y de su amigo, impidiéndole así conocer la sinceridad de los sentimientos de don Grao y de Estela. Ahora, a fin de saber más, decide al contrario ocultar sus celos y hacer de este silencio un elemento estratégico con miras a determinar cuáles, entre sus allegados, le son fieles. Para poner en marcha esta estratagema, bajo la forma de una desgracia fingida, la ayuda del conde es imprescindible. Así es como, al terminar la escena decimoprimera del segundo acto, el conde y su privado forman una alianza. En presencia de todos los vasallos –excepto Estela y don Grao– el conde ordena el encarcelamiento de don Guillén. Por mucho que el privado le pide explicaciones a su señor, este no cesa de interrumpirle e imponerle silencio:

DON GUILLÉN	¿No diréis en qué os ofendo, gran señor?
CONDE	Cuando os den cargos, veréis vuestra culpa en ellos.
DON GUILLÉN	¿Yo culpa? Si otro que vos...
CONDE	Disimulad, que los cielos con mudas voces publican desleales encubiertos. (p. 530)

Don Guillén no tiene más remedio que someterse: «El callar y obedecer / son abogados del cuerdo» (p. 530). Esta puesta en escena, preparada por el conde y su privado, contiene todos los tópicos de las escenas de detención, y particularmente el uso reforzado del lenguaje del poder con sus silencios característicos. El conde se expresa con breves mandatos, no contesta las preguntas de su valido y hasta acorta sus palabras con un «disimulad» tajante y terminante. La simulación, aquí, es perfecta; el conde y su privado actúan con todas las reglas del arte.

Los efectos de la desgracia de don Guillén no tardan en hacerse sentir. Ya desde el principio del tercer acto, sus amigos más recientes (don Gastón, don Dalmao y don Garcerán) se apresuran a obedecer al conde, despojando al privado de sus riquezas. El pastor Gilote es el único en manifestarle su fidelidad. Doña Vitoria y doña Gracia, damas que, al principio del segundo acto, se disputaban el honor de ser la prometida de don Guillén, ahora se niegan, pese a que el conde siga permitiéndolo, a casarse con un traidor y a salvarle así de la condena a muerte. Luego surge don Grao. Arrodillado ante el soberano, implora su clemencia abogando por su amigo don Guillén. Esta es la primera intervención a favor de don Guillén, la primera voz que se atreve a oponerse al poder del conde:

Mi amigo es don Guillén y mi pariente,
y a su lealtad, perdona si atrevido
me arrojo a hablar verdades, el estado
y la vida le debes que te ha dado.
Cúlpasle por traidor, y el vulgo ignora
de su prisión la causa en tu mudanza,
y hasta la envidia sus desdichas llora,
porque jamás se opuso a su privanza. (p. 538)

Después de lo cual don Grao ofrece entregar todas sus riquezas y, si es necesario, hasta su libertad y su vida para salvar a su amigo. Entonces intenta el conde corromper la lealtad de don Grao: le propone que sea su nuevo privado, es decir, que ocupe el cargo de don Guillén, y que se case con Estela. Sumamente indignado, don Grao le contesta:

DON GRAO	Si otro que vuestra alteza me dijera semejantes razones...
CONDE	¿Estáis loco?
DON GRAO	La espada, no la lengua, respondiera, ofendida de ver tenerme en poco. (p. 539)

Esta segunda intervención, irreverente toma de palabra en oposición franca a la voluntad del conde de Barcelona, acarrea esta vez represión y sanción por parte del hombre de poder. El conde confisca las posesiones de don Grao y manda que lo detengan. Momentos después Estela viene a implorar asimismo la clemencia del conde, ofreciendo también ella su vida para salvar la de don Guillén. La respuesta muy breve del señor de Barcelona —«Vedme aquesta noche, Estela; / que tengo mucho que hablaros» (p. 541)— le permite guardar silencio sobre la proposición de Estela. Y se retira el conde, manifestando así, de modo más radical todavía, su voluntad de callar. Estela

exhorta entonces a los demás vasallos a interceder en favor de don Guillén, pero, uno tras otro, se niegan a intervenir y se van, refugiándose igualmente en la huida para no tener que hablar.

Ha llegado el momento, para el conde, de informar a don Guillén de los resultados de su estratagema, pues desea poner término al engaño. Por eso le convida a una cita nocturna en su aposento. Pero, dado que le han visto los demás vasallos hablando y abrazando al supuesto traidor, el conde se ve obligado a desempeñar otra vez el papel de señor enfurecido y a anunciar la ejecución de don Guillén y don Grao para el día siguiente. La estrategia del disimulo y del silencio sigue, pues, vigente. Sin embargo, ya desde el principio de la escena de la cita nocturna, nos percatamos de que esta táctica ya no es exactamente la misma. En efecto, el conde de Barcelona va a prolongarla a espaldas de su privado, como más o menos era el caso en *Del enemigo, el primer consejo*. Con la diferencia de que, esta vez, el uso del procedimiento durará poco y que, además, un aparte del conde al inicio de la escena informará al público del asunto. Por lo tanto no hay aquí silencio dramático respecto del público. Así se desarrollan las cosas: el conde ha convidado a Estela, luego a don Guillén, a que vengan a reunirse con él, por la noche, en su aposento. En cuanto llega la dama, el conde declara en aparte:

Ya la marquesa ha venido.
Hoy he de probar más bien
lo que tiene don Guillén
en amor tan combatido. (p. 544)

Mientras la marquesa y el conde empiezan a dialogar, de pronto llega don Guillén que, al ver a Estela en compañía de su señor a una hora tan tardía, se esconde, espantado, para espiar la conversación. La repetición —parcial, es verdad—, de la escena de apertura de la comedia es evidente, tanto más cuanto que las palabras que el conde dirige a la marquesa, y que oye don Guillén, son las siguientes:

Con justa causa me ofendo
y castigo a don Guillén;
y pues es fuerza deciros
lo que, por guardar respeto
a mi honor, tuve secreto,
para mejor disuadiros
de vuestra esperanza vana,
sabed que el duque²⁷, atrevido,

²⁷ En efecto, don Guillén ha sido hecho duque por su señor al final del segundo acto. Sin embargo, el conde de Barcelona sigue siendo jerárquicamente su superior,

en mi ofensa ha pretendido
 ser amante de mi hermana. [...]
 Para vengarme y vengaros,
 por los propios filos quiero
 que muera [...]
 y de esposo mejoraros. (p. 545)

La nueva prueba a la que el conde somete al valido se fundamenta en la invención de un secreto –don Guillén habría cortejado a la hermana del príncipe–, secreto no revelado hasta aquí para salvaguardar el honor de la familia. La ruptura de este fingido silencio de honor permite al conde justificar la desgracia de don Guillén ante Estela y provocar los celos de esta, a quien así puede presentar una petición de mano. Cuando la marquesa intenta contestarle, el conde le interrumpe anticipándose a su réplica y redoblando sus palabras amorosas. Sin aguantar más, don Guillén interviene, los separa y hace callar al conde. Al verse traicionado por su señor y aliado más fiel, don Guillén se ve obligado a salir de su silencio forzado de privado en desgracia poniendo término a la estratagema que él mismo había forjado:

Fuera secretos,
 salid a luz, demos voces.
 (*Gritando.*) Caballeros, la verdad
 que hasta agora oculta ha estado
 es que el conde me ha engañado,
 es que no hay firme amistad,
 es que amor todo es cautela,
 y es que don Ramón, resuelto,
 veras las burlas ha vuelto
 y quiere quitarme a Estela. (p. 546)

Al oír estas voces acuden los demás vasallos, a quienes don Guillén revela que su desgracia era fingida, pero que ahora el conde le traiciona queriendo conquistar a su dama. Pero esta insolente ruptura de silencio por don Guillén acarrea otra, la de Estela, que desde la declaración de amor del conde no ha podido pronunciar cuatro palabras. Ofendida de nuevo por don Guillén, y después de hacerle callar, por fin puede empezar a expresarse:

Duque, paso; poned, duque,
 freno y límite a la lengua,
 o mi injuria os le pondrá,
 que ya por hablar revienta. (p. 546)

puesto que es rey de Cataluña –aun cuando no tenga este título, por razones históricas, en la obra–.

Y ella manifiesta una vez más su fidelidad a don Guillén. El conde, poniendo fin a su propia estratagema, explica cómo simuló querer a Estela para probar su constancia, última prueba de la que la marquesa ha salido victoriosa. Así se acaba la obra, recompensando el conde la lealtad de don Grao y del pastor Gilote, y prometiendo celebrar la unión de Estela y de don Guillén al mismo tiempo que su propio casamiento con la princesa de Aragón.

*

En resumidas cuentas, el arte del disimulo y la elección del silencio como estrategia han permitido a don Guillén conocer la sinceridad de los sentimientos de los que le rodean, mientras que su expresión verbal inicial, exteriorización desmedida de sus celos, le había llevado al fracaso. Su aliado en esta empresa, el conde de Barcelona, también ha podido poner a prueba la lealtad de sus vasallos. Con todo, a diferencia de *Del enemigo, el primer consejo, El amor y el amistad* no infunde en el lector/espectador la impresión de un peligro trágico. Avisado por el dramaturgo, el público sabe de entrada que la desgracia del privado es simulada: no hay aquí ningún silencio dramático para reforzar la estrategia del silencio manejada por el protagonista. De ahí la ausencia de un verdadero suspense, ya que ninguna amenaza duradera pesa realmente sobre el personaje del privado.

«Privar contra su gusto»: el silencio del privado como contrapoder

Entre las comedias estudiadas en este capítulo, *Privar contra su gusto* es, sin lugar a dudas, el drama de privanza más original, pues ofrece una modalidad particular de la relación rey/privado. Colmado de favores ya desde la mitad del primer acto por un rey agradecido que le debe la vida, don Juan de Cardona es nombrado privado a pesar suyo. Su rechazo del cargo que le otorga el rey instaaura de entrada una relación conflictiva entre los dos personajes, que contrasta con la relación de amistad que generalmente reina –por lo menos al principio de una privanza– entre estas dos figuras. Así pues, desde el inicio, se configura entre el rey y su valido una oposición consistente en un conflicto de poderes, que una doble intriga amorosa viene a enmarañar aún más: por una parte, el amor del rey don Fadrique por Leonora, hermana de don Juan (escena de apertura de la obra); por otra parte, a partir de la escena siguiente, la ardiente pasión de un don Juan deslumbrado por la visión de amor que acaba de asaltarle: una

bella desconocida refrescando su desnudez en el agua de un río. Así se abre esta comedia de fábrica²⁸ con una intriga galante.

Amor y poder, una vez más, van a entrecruzarse, a través de las peripecias que acaecen en la trayectoria dramática del rey y del privado. La doble intriga amorosa sirve de preludio, de exposición al drama de poder venidero. Una exposición que confirma otra vez el vínculo inseparable que parece unir, especialmente en las comedias de palacio, el tema del poder y el del amor. Si indagamos en el origen de este tipo de exposición, rasgo común a las tres obras aquí estudiadas, advertimos que el hecho de iniciar un drama de privanza mediante escenas relativas a la intriga amorosa, induce a un paralelismo evidente entre la situación de un pretendiente frente a su dama y la de un vasallo, o privado, frente a su rey o a su señor. De ahí que se pueda establecer otra correspondencia entre una obra como *Privar contra su gusto* y una comedia que pertenece a un género algo parecido, *El vergonzoso en palacio*. Esta comedia palatina ofrece, en efecto, el esquema inverso de los dramas que se estudian aquí: las intrigas amorosas prevalecen sobre las demás, pero la comedia se abre con una escena característica de un drama de privanza. Esta inversión permite destacar cierta relación de analogía entre el vergonzoso en palacio y el privado contra su gusto: la trayectoria dramática de Mireno consiste esencialmente en vencer su temor a amar a Madalena; el itinerario dramático de don Juan le obliga a superar su temor a integrarse en la corte del rey de Nápoles. *El vergonzoso en palacio* y *Privar contra su gusto* tienen, además, otro punto en común. En ambas comedias los dos protagonistas masculinos efectúan recorridos geográficos más o menos similares, dado que sus respectivas trayectorias les someten al abandono –voluntario en el caso de Mireno, pero forzado en el de don Juan– de la aldea apacible y protectora por el universo peligroso de la corte²⁹. Y esta tradicional oposición entre corte y aldea será, como veremos más adelante, el elemento central de la negativa de don Juan a ser privado del rey.

²⁸ Romanos ha estudiado, hace poco, esta famosa comedia de privanza mostrando que sin lugar a dudas pertenece a este tipo de comedia seria. Ver Romanos, 1995 y 1996, y su edición de 1999. Los demás críticos que se han interesado por esta obra han tratado, en su mayoría, de determinar su trasfondo histórico. Lo cierto es que los hechos y los personajes, excepto el rey, son completamente inventados por el autor: ver al respecto la introducción de Galassi a su edición de la comedia (1971).

²⁹ A pesar de que la obra *Privar contra su gusto* es sin lugar a dudas una comedia palaciega, no dista mucho del género palatino, en la medida en que se nota también la presencia, aunque discreta, del tema del casamiento desigual, tema aludido a través de las relaciones amorosas entre don Juan y la infanta doña Isabel, por una parte, y entre el rey y Leonora, por otra parte.

Habiendo precisado ya el tono general de la obra, trataré ahora de estudiar cómo aparece el silencio en el marco de esta relación conflictiva entre el rey don Fadrique y el que se convierte en su privado a partir de la mitad del primer acto.

Cabe destacar que don Juan de Cardona, antes de obtener el favor del monarca, no es callado: ninguna forma de vergüenza, relacionada con el amor, el honor o el poder afecta al personaje. Por el contrario, desde su primera salida a escena don Juan se revela más bien prolijo. Recién deslumbrado por la aparición de una bella desconocida bañándose en un río, manifiesta un lirismo extremo. Con los ojos maravillados aún por lo que acaba de ver, el protagonista exhorta a su amigo don Luis a escucharle. Sin ahorrarle ningún detalle evoca cómo, paseando, divisó a una doncella que estaba desnudándose. Escondido para espiar la escena, la vio entrar desnuda en las aguas de un río y, mientras se bañaba, le robó su liga antes de volver a esconderse para verla salir del agua y vestirse. Esta larga descripción de estilo gongorino no solo es exageración de poeta³⁰, sino que es también muestra de una ardiente pasión que se trasluce en una desbordante locuacidad. Pero esta facundia no se ejerce solo en el campo del amor. Cuando en la escena siguiente avisan a los dos caballeros de que el rey don Fadrique es atacado por seis traidores enmascarados, partidarios del duque de Anjou, don Juan se apresta para socorrer a su señor. Se inicia entonces en el escenario un violento combate de espadas, que don Juan no cesa de comentar, para traducir en palabras toda su valentía y su arte del duelo. Se interpone con eficacia entre su rey y sus agresores, y recibe los golpes destinados a don Fadrique antes de forzar la retirada enemiga y perseguir a los traidores. Así pues, algunas escenas han sido suficientes para demostrar su «valor» amoroso y su «valor» guerrero, su aptitud para amar y su activa lealtad al rey.

El principio de la escena siguiente, que se desarrolla un poco más tarde en una quinta del rey, confirma estos rasgos del personaje. Ante el rey, don Juan expone de manera relevante un balance de la batalla: los conspiradores han muerto o están heridos, su jefe está encarcelado. El rey promete agradecer al que acaba de salvarle la vida; don Juan se inclina, lleno de gratitud. En dicho momento llega Leonora, que supo conservar el anonimato en su primer encuentro con el rey, y que ahora revela su nombre y el de su hermano. Por consiguiente, don Fadrique comprende que su salvador es el hijo de don Pedro, gran privado del precedente rey Alfonso, su padre. Don Juan evoca

³⁰ «Tan poeta exageráis, / como bisoño queréis», comenta don Luis al terminar don Juan su discurso (vv. 242-43).

entonces la desdichada experiencia de su padre y la enseñanza que legó a sus hijos:

Obligaron desengaños
a que huyendo aduladores
y desmintiendo favores,
diese quietud a sus años
y lición al escarmiento
en aquesta soledad,
cuya quieta amenidad
nos dejó por testamento,
y los dos le hemos cumplido
de suerte que, con estar
tan cerca deste lugar
la corte, habemos huido
su encantada confusión. (vv. 406-18)

Estas palabras motivan definitivamente a don Fadrique para decidir restituir a don Juan el cargo ocupado antaño por su padre, y otorgarle inmensos favores:

Rey seréis en ejercicio,
y yo en solo el nombre rey. [...]
gobernad, subid, creced,
que en todo sois el mayor
de Nápoles. (vv. 464-72)

Pero en seguida aparecen los primeros reparos de don Juan, a quien el rey no deja expresarse, contradiciendo cada una de sus objeciones:

DON JUAN	Gran señor...
REY	No es esto haceros merced, sino pagaros la vida que debo a vuestra lealtad.
DON JUAN	Mire vuestra majestad...
REY	No receléis la caída, ni tengáis temor que pueda la fortuna derribaros, que yo para conservaros un clavo pondré en su rueda.
DON JUAN	Escúcheme...
REY	Será en vano, que a más que esto me apercibo. (vv. 472-83)

Como puede apreciarse, a partir del preciso momento en que el protagonista es elevado a la condición de privado, pierde su libertad de expresión. Tres veces le interrumpe el rey, que hace uso de su au-

toridad para negarse a escucharle. Objeto de los favores del rey, se vuelve de súbito víctima de su represión. Ciertamente es que sus reparos acerca de las recompensas otorgadas por el rey son el motivo inmediato de la relativa censura ejercida por don Fadrique. Sin embargo cabe destacar cómo a la concesión del favor real viene inmediatamente asociada una forma de presión o, al menos, de obligación. Apenas asciende don Juan a la privanza cuando se instaura una relación de poder, relación que toma el giro conflictivo de una oposición. El protagonista se ve reducido al silencio por el rey, a un silencio forzado y circunstancial, pues dista mucho de constituir algún tipo de vergüenza «natural» supuestamente inherente a su personaje.

La llegada de la infanta doña Isabela pone término a este pseudo-diálogo. Conversando con su hermana, el rey le presenta al valiente caballero que le salvó la vida, y a quien otra vez colma de títulos y favores. Pero lo hace sin volver la cabeza hacia don Juan y procurando no dirigirse directamente a él, con el fin de no suscitar nuevos reparos. Una vez más, el valido no puede hablar. Don Fadrique sale del escenario aun antes de que el protagonista haya tenido la posibilidad de expresarse.

Podríamos pensar que se sentirá más libre de hacerlo delante de la infanta doña Isabela, pero no es así, pues aunque la presencia de la doncella no le afecte en absoluto, Isabela sí experimenta cierta turbación al ver el tejido que envuelve el brazo del privado, tejido que no es sino la liga roja hurtada por el protagonista al principio de la jornada. Rápidamente el diálogo se convierte en un interrogatorio: «Esa banda, / ¿quién os la ha dado?» (vv. 524-25). Y contesta don Juan. Pero contesta con demasiado entusiasmo, con sinceridad y lirismo, revelando muchos detalles y sin la menor discreción:

Yo vi en un río el trofeo
de una imagen celestial, [...]
yo vi de vidrios vestido
un sol que sus signos muda,
yo vi esta tarde desnuda... (vv. 529-36)

Don Juan, está claro, ha recobrado la palabra. Pero la reacción de la doncella no se hace esperar. Isabela le interrumpe bruscamente:

No digas más, atrevido.
Cesa, calla, y al recato
de quien hablas ten respeto;
profanado has el secreto,
que injurió tu desacato.
Quien como tú se ha atrevido
a reservados despojos

osando pasar los ojos
 los límites del vestido,
 no es posible satisfaga
 injuria tan conocida
 si con la mano o la vida,
 esposo o muerto no paga. (vv. 537-49)

Y se reanuda el interrogatorio. La infanta le pregunta al caballero si conoce la identidad de la que contempló cerca del río, y si ha hablado de lo que vio con alguien más. Don Juan da otra vez pruebas de transparencia; su respuesta es directa:

Disfrazadas
 excusas daros pudiera
 bastantes a disuadiros;
 mas ni yo quiero mentiros,
 ni siendo quien soy, supiera.
 A don Luis de Moncada
 le he contado cuanto vi. (vv. 577-83)

Añade que si lo hizo fue por amistad por don Luis, pues, a su modo de ver, «la amistad no encubre nada» (v. 585). Por lo que tiene Isabela más motivos todavía para pedirle la discreción más absoluta:

Don Juan, aquestos enojos
 os perdono, aunque en mi mengua,
 como neguéis a la lengua
 permisiones de los ojos.
 Persuadid a don Luis
 que de la dama que vistes
 noticia después tuvistes,
 que si loco le decís
 verdades que desdorar
 puedan mi fama ofendida,
 os ha de costar la vida:
 mirad lo que os va en callar. (vv. 590-601)

Don Juan se somete: tiene que callar, y fingir, ante don Luis, haberse encontrado con otra dama del palacio. Para evitar que este secreto de amor sea divulgado, Isabela recurre a su autoridad de infanta. Valiéndose de su poder, logra imponer silencio al protagonista: «Por vida del rey mi hermano, / que os mande matar si habláis» (vv. 620-21).

Por lo tanto, tras la presión ejercida por el rey, don Juan sufre la amenaza de Isabela. Dos veces se encuentra reducido al silencio, en su discurso político y en su expresión amorosa. Obligado a callarse, ve disminuir su posibilidad de acción cada vez más. Sin embargo, dista

mucho de darse por condenado al silencio: otra vez puesto en presencia del rey, se arrodilla ante él para pedirle un solo pero inmenso favor. Ofendido por tantas ceremonias, el rey le ruega a su privado que exprese su deseo. Y le contesta don Juan:

Tienes de darme palabra
de concederme propicio
lo que llego a suplicarte
antes que empiece a decirlo. (vv. 714-17)

Por primera vez vemos aquí actuar al héroe de manera menos directa y transparente; sabe aplazar la formulación de su ruego y, para salirse con la suya, «regatea», restableciendo así el equilibrio de las fuerzas dentro de la relación de poder y de amistad que le une al rey. Cuando este reitera su pregunta para saber lo que le pide don Juan, el privado contesta fuera de propósito, empeñándose en callar su voluntad, hasta tal punto que don Fadrique no consigue comprenderle:

No os entiendo, ni es prudencia
que con misterios ambiguos
discursos atormentéis
que vanamente examino. (vv. 730-33)

Hasta se pierde en conjeturas. Pero a las dos hipótesis interrogativas formuladas por don Fadrique, don Juan responde invariablemente: «Más es que eso, gran señor» (vv. 738 y 744), incitando al rey a adivinar cuál es este insigne y misterioso favor tan deseado. Así pone en práctica una estrategia de revelación progresiva, mostrándose experto en el arte de decir sin decir o, más exactamente aquí, en el arte de hacer decir al otro sin decirlo él mismo. Una vez obtenida la promesa del rey³¹, don Juan empieza por fin su discurso. Al evocar su historia, explica cómo su padre le transmitió una violenta aversión al universo de la corte, de la que además casi siempre se ha apartado. De modo que, lejos de ser una recompensa, el hecho de pasar a ser privado es para él un verdadero castigo. Por eso le pregunta a su rey:

¿hallaras tan gran venganza
como conservarme vivo
para duración de males,
terrero de los juicios
del vulgo, monstruo de lenguas,
cuanto más constituido

³¹ «Si en mi mano / está, mi palabra os fío / de daros gusto», le asegura el rey a su privado (vv. 758-60).

en alto más cerca el suelo,
y en medio montes de riscos? (vv. 822-29)

Lo que don Juan teme, y por tanto rehúsa, es precisamente esto: convertirse en el blanco de los dictámenes ajenos, ser juzgado por todos y por cualquiera; formar parte de ese mundo de artificio y de duplicidad, en vez de permanecer en la protectora simplicidad del universo rústico, al que, ruega al rey, le permita volver.

El monarca acaba por interrumpir esta larga súplica. Y cuando, a continuación, don Juan le recuerda que todos los privados, excepto dos, han fracasado, don Fadrique replica:

Imprudente habéis andado,
pues en lugar de evadiros,
don Juan, con tales ejemplos,
enlazando os vais vos mismo.
Nunca para disuadir
los naturales altivos
de los reyes propongáis
ejemplares que hayan sido
para más que ellos, pues yo [...]
me tendré ya por indigno
de quien soy si desos dos
tercero no los imito. (vv. 938-53)

Para el rey el asunto se convierte en un verdadero desafío, puesto que, aguijoneado por los ejemplos desacertadamente citados por su interlocutor, se compromete a igualar a esos reyes excepcionales que supieron, sin tregua, proteger y galardonar a su privado. Cogido en la trampa de su propio discurso, don Juan intenta todavía recordar al rey la promesa que le hizo de satisfacer su deseo. Pero el rey contesta:

Cumplirlo
prometí estando en mi mano,
don Juan. No lo está. (vv. 977-79)

De tal modo que al final de este primer acto, don Juan, viéndose por segunda vez en la incapacidad de sustraerse a los favores reales, ha acabado por ser «el privado contra su gusto».

*

El segundo acto es, ante todo, el momento en que se desarrollan las intrigas amorosas anteriormente expuestas. Al tiempo que la relación de don Juan e Isabela y la del rey con Leonora se hacen más precisas, aparece otra pareja de personajes, formada por don Luís, el amigo del protagonista, y por Clavela, dama de la infanta. Ahora

bien, el absoluto silencio que don Juan tiene que guardar acerca de su encuentro con Isabela, así como la mentira que ello acarrea cuando contesta las preguntas de don Luis, van a originar una serie de equivocaciones y de interpretaciones erróneas. Una secuencia dramática muy larga, en la que se entrecruzan las diversas intrigas amorosas, desemboca así en una serie de reproches que dirigen al privado la infanta doña Isabela, don Luis, Clavela, su hermana Leonora y hasta el gracioso Calvo. Lo que estos personajes le echan en cara, injusta y paradójicamente, es el haber hablado demasiado, pues sus palabras constituyen una amenaza para el honor de la infanta y de Clavela, y resultan contraproducentes para los proyectos amorosos de don Luis y los de Leonora.

Con el fin de aclarar el motivo de tal encadenamiento de equivocaciones, conviene analizar el principio de este segundo acto. En pleno ejercicio de sus responsabilidades de valido, don Juan recibe de mano de Clavela un billete que contiene esta enigmática recomendación de la infanta:

que, si vio atrevido, calle,
pues no pierde amor por mudo. (vv. 1081-82)

La ambigüedad de la frase, que asimismo caracteriza otros elementos del mensaje, induce a don Juan a imaginar durante un largo monólogo que quizá la infanta está enamorada de él. Pero al concluir el monólogo, en que el privado muestra una vez más la audacia de su imaginación y de su palabra amorosa, Leonora aparece e informa a su hermano del galanteo apremiante que el rey le inflige. Don Juan deduce en seguida que los favores del rey son interesados; al temor a la desgracia se suma ahora el de la deshonra. No obstante, ahí entrevé la posibilidad de acabar con su vida en la corte: al rechazar al rey, Leonora provocará sus celos y su ira, lo que incitará tal vez al monarca a vengarse y a retirar su favor a don Juan. Por lo tanto las artimañas de la intriga amorosa parecen tener que influir sobre la intriga política. Por mediación de su hermana el privado puede ejercer influencia en el comportamiento del rey y trastocar así la relación de poder en beneficio propio. En cualquier caso, la pasión del rey por Leonora, elemento ignorado hasta aquí por don Juan, conforma para él un motivo más para oponerse al monarca, quien sobre este punto, subrayémoslo, ha manifestado un silencio absoluto ante su privado. El amor de don Fadrique por Leonora, aunque nacido ya en la primera escena de la comedia, en ningún momento es revelado a don Juan por el príncipe. Hay que esperar a la escena cuarta del segundo acto para que el privado se entere por medio de su hermana. Se trata, pues, de una

voluntad deliberada de silencio por parte del rey respecto a su privado, y de una voluntad constante, ya que don Fadrique seguirá ocultando su inclinación amorosa, pese a las ocasiones que se le presentarán de explicarse ante don Juan.

En las escenas siguientes el privado vuelve a encontrarse con su amigo don Luis. Cuando este le pregunta si ha descubierto la identidad de la bella desconocida a la que había divisado en el primer acto, don Juan se comporta exactamente como se lo ordenó la infanta y declara:

que, aunque es dama de palacio,
porque la amistad me obliga
de quien idolatra en ella,
es delito el pretendella. (vv. 1297-1300)

Luego, intenta poner término a la conversación. Visiblemente preocupado, don Luis redobla las preguntas: «¿Y no sabré yo quién son / esa dama y ese amigo?» (vv. 1310-11). Pero la respuesta inmediata de don Juan es a un tiempo tajante y enigmática: «Haos de pesar si lo digo» (v. 1312). A continuación se despide de su amigo y, para no tener que decir más, abandona el escenario. No obstante se podría considerar que ha dicho demasiado: pese a su habilidad para dosificar la información, la alusión que contiene su misteriosa frase («Haos de pesar si lo digo») puede conducir a don Luis a pensar que tal vez su amigo esté prendado de Clavela, su amada. En este lenguaje a medias palabras se hace patente la voluntad del dramaturgo de crear la ambigüedad necesaria para que se produzca el equívoco que originará la serie de interpretaciones erróneas del segundo acto.

A solas, don Luis intenta, por su lado, descifrar las palabras de su interlocutor. Considerando primero la nueva situación de don Juan, decide no fiarse más de él³². Casi todos los personajes, en efecto, empiezan a descartar al protagonista, porque es privado del rey. Eso no dejará de complicar la situación de don Juan, pues desde luego dificultará su posibilidad de comunicarse con los demás y de hacerse entender claramente por ellos. En cuanto a Luis, prosigue su investigación y, para confirmar sus sospechas, decide lucir una liga roja, semejante a la que robó don Juan en el primer acto. Bien se adivina la equivocación a que da lugar: la infanta cree que el privado se lo reveló todo. Con ansia le pregunta a don Luis si don Juan le dijo, al darle la liga, el nombre de la mujer a quien pertenece. Pero don Luis solo puede contestar con enigmas:

³² «*Don Luis*.- [...] No es cuerdo quien tanto fía / de una amistad en privanza, / que cuanto pretende, alcanza» (vv. 1346-48).

INFANTA ¿Que os dijo don Juan quién era
 la dama que así ofendió?
LUIS Díjome lo que bastó
 para que la conociera.
INFANTA Pues declaraos vos conmigo.
LUIS Temo vuestra indignación. (vv. 1502-07)

Y don Luis no dice más, provocando la turbación de la infanta. Su lenguaje a medias palabras, sus reparos y sus silencios han resultado harto elocuentes. Isabela pone término al diálogo y, persuadida de que don Juan la traicionó, intenta cubrir las apariencias revelando a don Luis que don Juan está enamorado de Clavela, quien resultaría ser la famosa aparición del primer acto.

Así pues, tanto la infanta como don Luis tienen motivos suficientes para estar enojados con don Juan. Y ambos incitarán a Clavela y a Leonora, una tras otra, a que se rebelen contra el privado. Criticado por estos cuatro personajes, don Juan se encuentra solo e injustamente acusado de haber hablado demasiado, como se lo reprocha Isabela y, de modo más implícito, Clavela:

ISABELA En hablar
 poco soléis vos dudar,
 no os estaba mal ser mudo.
 ¡Qué bien guardastes la ley
 del secreto encomendado! (vv. 1743-47)

Con todo, el protagonista no se subleva contra estas injustas re-criminaciones. Por el contrario, guarda silencio, tanto más cuanto que sus interlocutores no le dejan tiempo para contestar. El aislamiento de don Juan es total: su posición privilegiada de válido obstaculiza el diálogo con los demás personajes, provoca una falta de comunicación y acaba por acarrear su silencio.

En cuanto a la relación del privado con el monarca, dista mucho de mejorarse. En esta larga secuencia inicial de la segunda jornada Tirso solo dedica dos diálogos a ambos personajes. En el primer intercambio don Juan toma la palabra para avisar a don Fadrique de que el rey de Aragón quiere casar a Leonora con el duque de Segorbe. Mediante dicha estratagema, intenta preservar el honor de su hermana oponiéndose abiertamente a la voluntad de don Fadrique de retenerla a su lado. Pero el rey, que no confiesa todavía su inclinación por la dama, simula que ya ha concertado casarla con otro caballero de igual nobleza y se niega a seguir los consejos de su privado. Sin embargo don Juan persevera: se atreve a insistir para que don Fadrique permita que Leonora se marche, añadiendo que él, como hermano, ha

dado su palabra y no puede desdecirse. Tal empeño en sustraerse a la voluntad del rey acarrea una viva reacción del monarca, que corta el diálogo declarando:

Vos andáis por enojarme,
don Juan, y ha de ser en vano.
El llevar tan cuesta arriba
privanzas que aborrecéis
os obliga a que busquéis
ocasiones en que estriba
mi enojo y vuestra esperanza.
Mas ni Leonora se ha de ir
ni os habéis vos de eximir
de mi favor y privanza. (vv. 1612-21)

El tono es firme y terminante. Una vez más falla don Juan en su intento de escapar de la voluntad del rey. Peor todavía, su terquedad lleva a don Fadrique a reafirmar la relación de desafío que le une a don Juan:

seamos locos los dos:
vos en dudar y temer,
don Juan, que habéis de caer;
yo en conservaros a vos;
vos en que yo os disminuya
cargos; yo en que más os den.
Veamos quién vence a quién,
y sale en fin con la suya. (vv. 1638-45)

Tras este nuevo fracaso de su palabra y frente a la acentuación de la presión ejercida por el rey, don Juan no tiene más remedio que desarrollar otro tipo de estrategia. Por la noche don Fadrique se prepara para ir al terrero con el fin de entrevistarse con Leonora. Previamente le encarga a su privado que escriba varias cartas y, con el pretexto de que nadie le moleste, le encierra en su aposento. Así se queda don Juan reducido al silencio y a la inacción: no podrá impedir que el rey corteje a Leonora o incluso abuse de ella. Pero al darse cuenta del peligro que corre su hermana, cambia de actitud:

¡Cerrado me deja, en fin,
quien va a engañar a mi hermana! [...]
Industria, con vuestra ayuda,
no pongo mi dicha en duda.
Yo divertiré el amor
que su juventud provoca,
pues para disimular
la voz, si le llego a hablar,

con una bola en la boca,
mal me podrá conocer. (vv. 1866-90)

A espaldas del rey, y mediante una estratagema, don Juan va a intentar disuadirle de querer a Leonora. No le queda más arma que el ardid, y su subterfugio consistirá en una mezcla de disimulo y de silencio. El privado se escapa por la ventana y, adelantándose al rey, llega el primero al terrero donde sorprende inesperadamente a dos conspiradores que están preparando el asesinato de don Fadrique. En el acto detiene a los traidores y desbarata el complot, lo que, de golpe, le sitúa en una verdadera posición de superioridad, pues ahora dispone de informaciones que el monarca no conoce. En la relación de poder él es quien lleva la ventaja, lo que le induce a adoptar otra estrategia.

Aprovechando la profunda oscuridad de la noche, don Juan, rebozado, falsea la voz de manera que no pueda reconocerle don Fadrique. A las diversas interrogaciones del rey sobre su identidad, solo consiente en contestarle que es:

quien anda
cuidadoso de serviros,
y excusándoos de desgracias (vv. 1983-85),

o también:

Quien desca,
de los dos orbes monarca,
que rindiéndoos sus coronas
sus provincias os aplaudan. (vv. 1990-93)

Don Fadrique insiste, rogándole que le diga quién es, pero don Juan se niega:

Mi nombre y patria
os tiene de estar oculto,
sí me juzgáis de importancia
para serviros. (vv. 1995-98)

La sorpresa creciente del rey viene a mezclarse con el espanto que le provoca la revelación del misterioso desconocido: tiene importantes informaciones que comunicarle relativas a su vida y su gobierno. En efecto, don Juan está creando un personaje enigmático al que otorga una dimensión sobrenatural: «Soy quien penetra vuestra alma / y sé vuestros pensamientos» (vv. 2027-28).

El rey, atónito, pero obligado a reconocer lo mucho que sabe el desconocido sobre sus pensamientos íntimos, acaba persuadido de que está hablando con un mago o un fantasma. Su misterioso interlo-

cutor no tarda en revelar el complot del que ha escapado, el nombre de los traidores, el lugar en que están encarcelados y el sitio donde se encuentran los seis barriles de pólvora que habían de servir para volar el palacio. Lleno de agradecimiento, el monarca vuelve a preguntarle quién es, pero en vano. Don Juan obtiene del rey la promesa de no molestarle más al respecto:

Palabra
has de darme, rey Fadrique [...]
de no preguntar quién soy,
ni curioso buscar trazas
jamás con que descubrirme;
que si como rey la guardas,
las noches que pretendieres,
debajo destas ventanas
estaré si vienes solo
a estas horas. (vv. 2121-35)

Antes de desaparecer, el enigmático personaje también le pide que se olvide de Leonora, a no ser que tenga la intención de casarse con ella, luego, que disminuya los cargos de su privado don Juan y, por último, que nombre a don Luis mayordomo mayor. Y se va, tras convocarle una vez más para la noche del día siguiente. Una vez solo, don Fadrique se pregunta, estupefacto, si todo lo que acaba de ver y oír es sueño o milagro:

O yo sueño o quiere el cielo
en fe que mi reino ampara,
prodigioso en sus misterios,
darnos este ángel de guarda. (vv. 2192-95)

Así concluye el segundo acto. Para escapar de su condición de privado contra su gusto y salvar el honor de su hermana, don Juan se ha visto obligado, en resumidas cuentas, a contrarrestar la voluntad del rey, creando íntegramente a un misterioso personaje cuyo nombre oculta, un ángel custodio surgido de las tinieblas, que salva la vida del rey. De modo que por segunda vez el protagonista es el salvador de su rey y, por ello, objeto de su inmenso agradecimiento. Pero, a diferencia del primer don Juan, este segundo personaje sabe conservar el anonimato y sustraerse a los favores merecidos del monarca. Asimismo, sabe preservar su libertad de acción y, gracias a la dimensión sobrenatural que le confiere a su personaje, obtiene lo que siempre le negó el rey a don Juan: que don Fadrique no quiera a Leonora a no ser que se case con ella y que los cargos del pobre privado sean disminuidos. Ha fracasado la palabra directa del privado dirigida a su

rey; su doble misterioso juega con el silencio y el misterio para influir en la voluntad del rey en beneficio de sus propios deseos. Este es un mecanismo muy parecido a las artimañas inventadas por los jóvenes pretendientes que quieren presionar la voluntad de su padre y predisponerle a favor de su inclinación amorosa.

*

En el tercer acto don Juan, reiterando su subterfugio, podrá resolver conflictos e intrigas amorosas. En la secuencia dramática inicial el rey piensa tener la prueba de que don Juan no es el misterioso desconocido, santo, ángel o fantasma con quien se encontró en el terrero. Hace saber a los demás todo lo que le dijo su ángel custodio. Por primera vez revela a su privado lo que hasta aquí le había disimulado:

Don Juan, mucho al cielo debo.
Esta noche, que os dejé
cerrado, determiné
ser galán; que en fin no es nuevo
en reyes mozos, cansados
de autorizadas deidades,
dar treguas a majestades
y imitar a enamorados.
Rondar quise mi palacio,
y en fe de lo que os respeto,
no os dije nada. (vv. 2340-50)

Esta franca confesión, ruptura del silencio ante su privado, induce al rey a ir más lejos. En efecto, en presencia de toda la corte le declara a Leonora:

También, Leonora, por vos
el encubierto intercede,
y tanto conmigo puede,
por lo que tiene de Dios,
que os pienso dar un consorte,
él me lo ha pedido así,
que sin envidiarme a mí
sea el mejor de mi corte. (vv. 2448-55)

Parece que don Juan se ha salido con la suya por lo que se refiere a la salvaguardia de su honra. Pero todavía es un privado contra su gusto y sigue sufriendo, de momento, los vehementes reproches de la infanta, de don Luis, y de su hermana Leonora, que tanto ensalzan al misterioso ángel custodio como desacreditan al privado. De ahí las amargas palabras que pronuncia este: «De santo tengo opinión / con los mismos que la pierdo» (vv. 2520-21).

A partir de la segunda secuencia Tirso nos vuelve a llevar al lugar de la primera cita, ese terrero donde, al anochecer, de nuevo converge toda la acción. Poco antes el rey había convidado a don Juan a reunirse con él bajo las ventanas del palacio para indagar la identidad de su misterioso ángel custodio. La acción, por tanto, va acorralando al protagonista que, en uno de sus últimos monólogos, reconoce:

Ya no puede esta maraña
 estar mucho tiempo oculta,
 si della mi paz resulta,
 ventura habrá sido extraña.
 Yo le tengo de obligar
 primero que me declare,
 para que mi honor repare,
 que la mano venga a dar
 de esposo y dueño a Leonora,
 que si por santo me tiene,
 y a darme crédito viene,
 no es difícil, pues la adora. [...]
 Repare mi honor yo así
 que es lo que trazando voy
 y, si supiere quién soy
 y se airare contra mí,
 vengue después su disgusto
 y muestre en mí su poder,
 que poco puede temer
 quien priva contra su gusto. (vv. 2743-70)

Antes de volver a tomar la identidad del misterioso ángel custodio que protege a don Fadrique, decide pagar las deudas del Tesoro Real, deshaciéndose de todo lo que poseía —muestra de suma liberalidad y prueba infalible de fidelidad al rey—. Esta es la misión que le encarga en el secreto más absoluto a Marco Antonio, banquero del rey de Nápoles:

Solo, Marco Antonio, os pido
 que secreto aquesto esté.
 No sepa este desempeño
 ni mi rey ni otra persona. (vv. 2833-36)

Una vez protegido por el anonimato del «misterioso encubierto», don Juan empieza por prometer vengar a la infanta doña Isabela de la indiscreción del privado, despojándole de todos sus bienes. Luego le pide a don Luis que diga la verdad a la infanta y a Clavela explicándoles que don Juan nunca se atrevió a injuriarlas con palabras indecentes... Al punto surge el rey, todavía ansioso por conocer la identi-

dad de su salvador, identidad que don Juan sigue ocultando. Entonces la infanta, Clavela y Leonora vienen a anunciar la desaparición del privado y de todo lo que le pertenecía, desaparición que en el acto interpretan algunos como una traición política. Mientras que don Juan, rebozado, se aparta y queda callado, don Luis y el rey se niegan a creer que el privado haya podido traicionarlos. Por fin, un mensaje de don Juan les informa de que el valido prefirió devolverle al rey todas sus riquezas antes de caer en desgracia. Más intrigado que nunca, el rey le ruega a su ángel custodio que dilucide todos estos misterios. Al ver que se le acusa de traición y que su fama está puesta en tela de juicio, don Juan ya no puede quedarse callado. Declara descubriéndose:

Cuando la reputación (*Descúbrese.*)
corre riesgo, en su defensa
la vida ha de aventurarse;
fin aquí mi ficción tenga.
Yo soy don Juan de Cardona. (vv. 3149-53)

Le pide otra vez al rey que no le colme de más favores y que pueda regresar a la quietud de su universo anterior, el mundo rústico. Pero el rey no consiente en ello. Para prevenirle de cualquier desgracia futura, le da la mano de su hermana, la infanta doña Isabela, y anuncia su casamiento con Leonora.

*

Al fin y al cabo, el rey y el privado logran conciliar sus voluntades opuestas³³. Para que sea posible, don Juan, a lo largo de su recorrido dramático, tiene que aprender primero a callar su palabra amorosa y luego a encubrir su palabra política. Al crear, al final del segundo acto, un nuevo personaje del que sabe explotar el misterio y los silencios, no solo llega a preservar el honor de su hermana, sino que además consigue, mediante la puesta en escena de su estratagema, poner término a su arriesgada situación de privado. De hecho la invención de este nuevo personaje le ofrece la posibilidad de otra palabra, una palabra anónima que el rey, atónito, de ningún modo quiere reducir al silencio, precisamente porque es misteriosa y en parte silenciosa. Es esta una artimaña llevada con maestría, el instrumento de un contra-

³³ En este sentido comparto totalmente la opinión de Romanos cuando concluye: «Regidos por [las] leyes [de la amistad], en un “universo aseptizado” [...] en donde los peligros son siempre controlables, el rey y el privado de nuestra comedia “de fábrica” se realizan plenamente, al lograr conciliar los antagonismos surgidos de la confrontación entre el deseo y el deber que determina el movimiento pendular de las relaciones de amigo y de vasallo» (1995, pp. 281-82).

poder que por fin le permite invertir el desequilibrio de las fuerzas que generalmente existe entre el rey y su valido, e integrarse plenamente –como cuñado del rey– en la corte de Nápoles. Así pues, la manera de hablar de don Juan, encubierta y misteriosa –ese semi-silencio que radica en ocultaciones y reparos–, posibilita su victoria sobre las fuerzas contrarias y hostiles de la Fortuna.

En las tres obras que acabo de analizar, el silencio resulta ser un instrumento de poder, en la medida en que permite ejercer cierto dominio sobre el otro. Utilizado por el rey, el silencio es una modalidad de expresión de su autoridad y a veces un signo de represión o de sanción. Es también un procedimiento cómodo para encubrir sus intenciones o un medio privilegiado para poner a prueba la lealtad de sus súbditos.

Utilizado por el privado y a espaldas de su rey, el silencio viene a constituir, en cambio, el instrumento de un contrapoder que permite restablecer el equilibrio de las fuerzas frente a un monarca demasiado autoritario o tiránico. Pero el silencio no solo es un arma para el valido. También es para él, en cierto modo, una verdadera obligación, originada por su misma situación. En efecto, como se ha podido comprobar, una vez convertido en privado, el personaje infaliblemente se encuentra apartado de los demás, por el único motivo de su promoción. El poder que le han conferido le aleja de los otros y este aislamiento, involuntario pero inherente a sus funciones, le impide comunicarse con sus allegados tan fácilmente como antes. Elevado a interlocutor privilegiado del gobernante, pierde la posibilidad de dialogar con los demás personajes. Su condición de valido constituye, por lo tanto, un verdadero obstáculo para su expresión. No tiene más remedio, para recobrar la palabra, que valerse de artimañas consistentes en una estrategia donde disimulo y silencio, esta vez voluntarios, desempeñan el papel más importante.

CONCLUSIÓN

A los silencios de doña María y a la prudencia estratégica de su arte de gobernar bien, parecen corresponder los silencios-disimulo que utilizan los príncipes al poner a prueba la lealtad de sus súbditos y de sus privados. Pero cuando el poder del soberano se hace tiranía, cuando oprime la palabra de un privado contra su gusto, el silencio al que este se ve reducido se convierte en contrapoder, un arma estratégica que a más largo plazo le permite liberar su palabra, dar a oír su voz y realizar sus aspiraciones. Aunque sea una forma de contrapo-

der, este tipo de silencio nunca es subversivo; no es cuestionamiento de la autoridad vigente; solo es estrategia provisional encaminada a armonizar los deseos de un privado con los proyectos de un príncipe.

En las obras que Tirso dedica a la exploración de las relaciones de poder, resulta que el silencio, globalmente, aparece como un elemento positivo. Y el hecho de que este tema esté mucho menos presente en tragedias como *La mujer que manda en casa* o *La república al revés* –en las que el personaje gobernante actúa con inconveniencia y desmesura, en contra de todo ideal de justicia– confirma esta observación: en el teatro de Tirso el silencio no es realmente el instrumento de los traidores y de los tiranos, sino el atributo de los buenos príncipes y de los súbditos leales.

CAPÍTULO III

SILENCIO Y HONOR

INTRODUCCIÓN

En el campo del honor, sin duda alguna, aparece más claramente la especificidad de la producción dramática de Tirso de Molina. De entre sus tragedias, en efecto, podemos observar que solo dos obras¹ tienen el honor por tema principal: se trata de *Escarmientos para el cuerdo* y *La venganza de Tamar*. En estas dos tragedias, además, el autor considera únicamente la cuestión del honor familiar, sin prestar particular atención a la del honor conyugal, puesto que *Escarmientos para el cuerdo* y *La venganza de Tamar* evocan la historia de la traición de un hijo –o de una hija– que hace peligrar el honor de un padre.

En cambio, Tirso explora el problema del honor conyugal en la parte cómica de su teatro, particularmente en *El celoso prudente* –el único verdadero drama de honor de Tirso, pues esta obra es la única que presenta cierta analogía con las tres famosas tragedias calderonianas²– y *Amar por razón de estado* –donde se desarrolla un breve drama de honor en el último acto, a modo de una intriga secundaria–.

Así, a la inversa de lo que hace su predecesor y contemporáneo Lope de Vega –el autor de *El castigo sin venganza*–, y a la inversa de lo que hará Calderón después de él, Tirso no trata el tema del honor conyugal en clave trágica sino que solo lo hace en clave cómica. Desde luego, no es el único en hacerlo. Sabemos que existen, por ejemplo en el teatro de Lope, «comedias del honor conyugal»: *Las ferias de Madrid*, *El castigo del discreto* o *La bella malmaridada*. Pero el tra-

¹ Sin contar con *El burlador de Sevilla*, conforme al partido que tomé, desde el principio de mi trabajo, de no estudiar las obras cuya paternidad tirsiana todavía queda dudosa.

² Pienso, por supuesto, en la conocida trilogía de Calderón: *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*.

tamiento cómico del tema por uno y otro dramaturgo es radicalmente diferente. Cuando Lope, en efecto, acude al marco de la comedia, es porque «solo quiere explorar este espacio secundario determinado por el fallo mínimo de las faltas del elemento masculino de la pareja»³. En cambio Tirso, tanto en *El celoso prudente* como en *Amar por arte mayor*, no pone en situación cómica a maridos falibles sino a maridos nobles y virtuosos ante la amenaza trágica de la deshonra causada por una esposa. Una originalidad que la crítica, en su mayor parte, interpreta como un cuestionamiento por el dramaturgo mercenario del código del honor. Así es como, por ejemplo, puede escribir Wilson, partiendo de la atención excepcional otorgada por Tirso al código del honor en *El celoso prudente*, que:

El pundonor no se ve aquí abiertamente condenado, pero resulta muy minimizado, una actitud que, según pienso, debe haber sido insólita en el teatro de la época en que apareció esta obra. [...] Con Tirso [...], empezamos a enfocar la cuestión del honor *sub specie aeternitatis*. Las leyes de este mundo, ahora no simplemente «duras» sino «fieras», se oponen rotundamente a las leyes de Dios⁴.

Consideración que volvemos a encontrar, poco más o menos, bajo la pluma de Maurel, que ve en *El celoso prudente* una descalificación del código del honor, y concluye: «La comedia nos habrá demostrado que [...] ese sentimiento del honor y de la venganza debe ceder a la regla cristiana»⁵.

No nos parece disparatado discrepar de tales opiniones. En efecto, nuestro estudio del silencio en *Escarmientos para el cuerdo*, *La venganza de Tamar*, *El celoso prudente* y *Amar por arte mayor*, tratará de mostrar que Tirso, como dramaturgo profano, hace suyo este código del honor cuyas leyes respeta. Mostraré sobre todo que el silencio, en el campo particular del honor, es un instrumento imprescindible al servicio de los personajes y que puede adquirir valores muy diversos, mucho más complejos que aquellos que le eran propios en los campos de la santidad y del poder.

³ Ver Vitse, 1988, p. 419: «Quand [...] Lope décide de ne prospecter que cet espace secondaire déterminé par la faille mineure des manquements de l'élément masculin du couple, il fait appel au cadre de la comédie».

⁴ Ver Wilson, 1961, pp. 122 y 123: «Pundonor is not here condemned outright, but is very much played down, an attitude which, I think, must have been unfamiliar in the theater at the time when this work appeared. [...] With Tirso [...], we begin to see the question of honour *sub specie aeternitatis*. The laws of this world, now not merely "duras" but "fieras", are pointedly contrasted with the laws of God».

⁵ «La pièce nous aura prouvé que [...] ce sentiment de l'honneur et de la vengeance doit céder à la règle chrétienne» (Maurel, 1971, p. 441).

EL HONOR EN LA TRAGEDIA: SILENCIO DEL TRAIADOR Y SILENCIO DEL HOMBRE SIN HONOR

«Escarmientos para el cuerdo»: el drama de una confesión malograda

El marco histórico de *Escarmientos para el cuerdo*⁶ es proporcionado por la historia lusitana, pues la mayor parte de la intriga se desarrolla en las colonias portuguesas de la India. Pero si bien Tirso ha utilizado ampliamente las relaciones de los historiadores portugueses, no deja de añadir una parte importante de ficción a su tragedia: así forja por completo una doble intriga amorosa construyendo un edificante drama de honor.

El héroe, Manuel de Sosa, guerrero victorioso en el cerco de Diu, también es un amante desleal: en dos ocasiones sucumbió al amor y se encuentra con dos esposas —dio su palabra a cada una de ellas— y dos hijos. De su primer amor por doña María de Silva, aventura que pertenece a la prehistoria de la tragedia, Manuel guardó un hijo, el joven Diaguíto. Este es la única huella de un pasado portugués que Manuel parece haber olvidado en la India. Pero María está resueltamente decidida a no dejarse olvidar: a los tres años de desaparecer Manuel se va de Lisboa y entra a servir, disfrazada de paje, a Leonor de Sa —hija del gobernador de Goa, García de Sa—, con el fin de volver a encontrar a un tiempo a su hijo y a su amado, que le había prometido casarse con ella. Sin embargo hace ya varios meses que Manuel y Leonor se quieren en secreto. Nos enteramos precisamente al final del primer acto de que Leonor acaba de dar a luz a un hijo de Manuel. Por un concurso de circunstancias, García de Sa descubre la existencia de ese hijo y en seguida toma conciencia de su deshonra.

Por lo tanto, se trata aquí de un auténtico drama de honor. No es el drama de un marido cuyo honor está amenazado, como en *El celoso prudente* o en la famosa trilogía calderoniana, sino más bien un drama en el que resulta agraviado el honor de las mujeres y, en consecuencia, el de los hombres encargados de su protección, con los característicos papeles clásicos: la esposa abandonada, la joven engañada, el padre ofendido, el amante burlador. La originalidad de la obra radica en la duplicación de la intriga amorosa, ya que son dos las mujeres engañadas y dos los honores ofendidos. En este marco de embrollo sentimental con fondo de historia portuguesa, va a desenvolverse el drama de honor. En este universo particular cada uno de los tres protagonistas recurrirá al silencio en varias ocasiones y por

⁶ Obra escrita en 1619, según B. de los Ríos (*ODC*, III, pp. 200-17). Es de precisar, además, que esta tragedia ha sido poco estudiada hasta ahora por la crítica.

diferentes razones. Manuel, el amante desleal, el ofensor, sumirá su pasado en el silencio y ocultará su culpabilidad. María, la esposa abandonada, la ofendida, acudirá en secreto para encontrar a su hijo y a su amor perdido. García, el padre de Leonor, la víctima de la deshonra, descubrirá que su hija ha tenido un hijo, pero sabrá guardar silencio al respecto. Dichas trayectorias son interesantes para destacar las relaciones entre silencio y deshonra, y para medir las consecuencias de las opciones adoptadas, en esta perspectiva, por los personajes cuya discreción solo puede ser una primera reacción que pronto dejará lugar a una actitud contraria, es decir, a la ruptura del silencio.

Cabe interesarse primero por el recorrido de Manuel, personaje motor del drama. La primera parte del acto primero nos lo presenta como un noble y valiente guerrero. El protagonista inicia la obra con un relato épico muy largo, en el que glorifica las hazañas portuguesas durante el cerco de Diu. Orgulloso de la derrota de los turcos, que relata con brío, Manuel es acogido en Goa en un contexto festivo, pues la corte está celebrando el bautizo del rey indio Safidín. Así, al triunfo militar de Diu, se suma una victoria religiosa. En este ambiente de regocijo general, García, el gobernador de Goa, de pronto se fija en Diaguíto. Entonces le pregunta a Manuel si ese hijo es suyo. Confiesa el noble portugués: «Un delito / amoroso en Portugal / me lo dejó por señal / y pena de mi ignorancia» (I, vv. 521-24). Ante el asombro de García, que comprende que Diaguíto efectivamente es el hijo de Manuel, este se apresura a añadir que se trata de un hijo natural; eso le permite no revelar que había prometido a la madre de Diaguíto casarse con ella y, al mismo tiempo, presentarse como soltero.

Ahora bien, unos instantes después, aparece precisamente la madre de Diaguíto. El pasado que María de Silva describe al criado del protagonista —el gracioso Carballo— da de Manuel otra imagen, que dista mucho de corresponder con la del noble y valiente portugués del principio de la obra. Nos enteramos, en efecto, de que él se marchó de Portugal hace tres años, llevándose consigo al joven Diaguíto, que entonces solo tenía un año, y de que no dio más noticias después de su partida. Así, el personaje que aparecía, una escena o dos antes, como un noble y valeroso héroe, dotado de todas las cualidades conformes a su sangre, adquiere ahora el semblante de un traidor, a la vez amante desleal y hombre débil. Desde entonces del papel de vencedor pasa al de ofensor, capaz de ocultar a todos un pasado que reduce literalmente al silencio. Muchos personajes masculinos, en la literatura del Siglo de Oro, olvidan asimismo su promesa de casa-

miento, una vez saciado su deseo⁷. En la mente de los autores de la época y en la de sus contemporáneos, esa falta se puede remediar. Pero el caso resulta mucho más difícil en *Escarmientos para el cuerdo*, pues el largo intervalo de tiempo transcurrido desde el momento en que Manuel prometió casarse con María y sobre todo la existencia de un niño, Diaguito, hacen mucho más fuerte la culpabilidad del protagonista, cuyo silencio acerca de esta aventura pasada no arregla las cosas.

No obstante, Tirso nos proporciona nuevos datos sobre Manuel en la escena siguiente —un diálogo entre García y Manuel—, informaciones que otra vez van a modificar la imagen del protagonista. El gobernador de Goa tiene pensado casar a su hija con don Juan Mascareñas, pero ella no accede. García le pide a Manuel que interceda con Leonor en favor de don Juan. No duda de la influencia de Manuel sobre su hija, pues conoce la gran estima en que ella le tiene desde que Manuel los recibió en Diu unos meses antes. El protagonista le promete al gobernador servirle humildemente, pero exclama en aparte:

¡Ay Leonor mía!,
siendo ya vos mi esposa
igualmente constante como hermosa
¡qué desacierto ha sido
hacer casamentero al que es marido! (I, vv. 795-99)

Por lo tanto Manuel se considera ya como el esposo de Leonor, lo que significa que tiene relaciones amorosas con la hija del gobernador y que esta relación, aunque acompañada de una promesa de matrimonio, ha quedado secreta. Nada más corriente, por cierto, si no se tratara en el caso de Manuel de una reincidencia muy grave que viene a empañar aún más su imagen: su virtud militar no parece armonizarse en absoluto con su comportamiento amoroso.

El final del primer acto no hace sino confirmar esta ruin imagen del protagonista. Mientras se acelera la acción y la noche invade el espacio dramático, Manuel recibe dos informaciones consecutivas: su criado le revela la presencia en Goa de María; luego, un hombre que prefiere callar su identidad le anuncia que es padre y le entrega un niño de pecho. El nacimiento de este hijo cuya madre es Leonor pone a Manuel en una situación inextricable. Su primera reacción, de supervivencia, por decirlo así, es huir y ocultar los hechos. Le ordena a

⁷ Me refiero a otros personajes de comedias tirsianas, como don Martín en *Don Gil de las calzas verdes* o don Gabriel en *La villana de Vallecas*, pero también a algunos héroes de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, como Marco Antonio en *Las dos doncellas*.

su criado que no le siga, añadiendo: «No lo digas» (I, v. 1052). El acto se acaba con este silencio impuesto por el protagonista a su criado, con este silencio que no es una respuesta sino una huida.

*

Al principio del segundo acto parece advertirse cierto cambio en el héroe de la tragedia. En su largo diálogo de explicación con María Manuel confiesa su falta con aparentes acentos de sinceridad:

Son con tanto fundamento
tus quejas, doña María,
tan justo tu sentimiento,
tan grande la culpa mía,
tanto mi arrepentimiento,
que el silencio solo puede
responderte, pues en él,
porque más confuso quede
de mi descuido cruel,
la pena el agravio excede. (II, vv. 1-10)

Su voluntad de silencio es aquí sumisión a la ira del otro y aceptación de sus reproches. Constituye para el protagonista la mejor manera de hacer creer en su arrepentimiento y su tristeza, mientras que las palabras, tal como se apresura a precisarlo, no servirían sino para una vana justificación que agravaría todavía más su falta. Pero pronto comprendemos que este silencio también es táctico, que desempeña el papel de precaución oratoria destinada a apaciguar a una interlocutora ofendida, que se trata, pues, de un elemento de estrategia, de un comportamiento calculado para granjearse mejor el perdón de María. A continuación, en efecto, el protagonista deja de callarse. En cuanto obtiene el perdón de su mujer, y ante las apremiantes preguntas de esta, Manuel no oculta nada sobre su amor por la hija del gobernador. De manera inesperada se conduce ahora en total contradicción con su actitud anterior: sin comedimiento ni mentira confiesa su relación con Leonora. Hasta le revela a María la existencia del niño que acaba de nacer. Ciertamente es que María ya sabía lo suficiente para que resultara difícil ocultarle algo, pero esta última confesión, formulada sin ambigüedad —«con dos hijos por testigos / y dos esposas delante» (II, vv. 134-35)—, confiere a su revelación todo el peso de la verdad, a la vez que despierta en María una preocupación intensa, dada la amplitud de la catástrofe. Al optar por decirlo todo, es decir, al rehusar ese silencio que ante don García procuró no romper, Manuel prepara a su primera amante para aceptar la solución que piensa dar a este problema aparentemente insoluble. Su ruptura del silencio es un ardid

encaminado a obtener de María, a quien propone la huida en el barco de don Juan de Mascareñas, que acceda a irse sin él, por una parte, y que, por otra parte, no diga nada de lo que sabe a nadie. No cabe ya la menor duda sobre la falsedad, al principio del diálogo, del silencio-humildad del protagonista. Semejante al silencio-omisión que había adoptado frente a las preguntas del gobernador de Goa sobre la identidad de Diaguito, este silencio resulta ser estratégico: sirve para granjearse la confianza de su primera amante, asociada por la confianza a su segunda fechoría. Así se las arregla para que la actitud de silencio-omisión que había elegido frente a García en el primer acto también pase a ser la de María, lo que retrasa en consecuencia, durante un acto entero, toda posibilidad de revelación a García.

Para Manuel, pues, palabra y silencio llegan a ser lo mismo. Solo son, para él, manifestaciones intercambiables de una estrategia deshonestista para que, enfrentado a sus responsabilidades, pueda sistemáticamente optar por eludirlas. Si puede de manera alternativa elegir entre callar o confesarlo todo, es porque no tiene palabra, y si puede maldecirse a sí mismo, es porque no cree en sus propias palabras:

Plegue a Dios, prenda querida,
si llorases ofendida
mi lealtad y fe constante
que vengativo levante
peligros contra mi vida
cuanto esta máquina encierra.
Si navegase, la guerra
del mar, llevándome a pique
naufragios me notifique
inauditos; si en la tierra,
entre caribes adustos,
abrasados arenales,
tigres del monte robustos,
rayos de nubes mortales,
rigores del cielo justos,
todos juntos homicidas,
verdugos de mis enojos,
en las prendas más queridas
ceben su furia a mis ojos,
porque me quiten más vidas. (II, vv. 232-51)

Pero Dios –callado, de momento, durante el espacio de tiempo que le otorga a todo pecador para la conquista de su salvación– acabará por tomarle la palabra a ese soldado cuya cobardía moral es tan grande como su valentía física.

Es lo que le dirá el gobernador, informado del agravio, durante la entrevista que tiene con él poco después:

Mejor sabes defender
castillos que inclinaciones,
vences bárbaras naciones
y no te sabes vencer.
Triunfa de ti una mujer,
¿y haces de triunfos alarde? [...]
para los demás valiente,
¿para ti mismo cobarde? (II, vv. 450-59)

Y de hecho, en esta confrontación con el padre de Leonor, Manuel da pruebas de su inconstancia, valiéndose de nuevo de la estrategia del silencio para aplacar la cólera de su interlocutor. Arrojándose a los pies de García de Sa, presenta su silencio como un signo de sumisión y de arrepentimiento:

Señor: mi mudo silencio
trae en mi temor escrito
procesos en mi delito;
contra mí mismo sentencio. (II, vv. 449-52⁸)

En el largo monólogo que sigue, Manuel hace un balance de su situación. Puesto ante una alternativa, vacila: «en mil se parte un camino / y en cualquiera me acobardo» (II, vv. 482-83). Se da cuenta de que si elige a Leonor ofenderá a Dios y de que, si escoge a María, el gobernador de Goa será el ofendido. Esta última amenaza, no obstante, es la más apremiante. Al comprender que el elegir a María acarrearía su muerte así como la de Leonor y del hijo, pretexto que se niega a provocar la muerte de estos inocentes, y decide casarse con Leonor, pero, desde luego, manteniéndola, al igual que a su padre, en la ignorancia de la existencia de su primera «esposa».

Al optar de nuevo por el silencio-omisión, Manuel compromete de manera definitiva el honor de las dos mujeres a las que ha seducido. De declararse esposo de María, efectivamente hubiera podido devolverle el honor que le había quitado y dar a Diaguito el estatuto de hijo legítimo. Y su muerte ineludible, consecutiva al castigo que el gobernador le hubiera infligido, no hubiera acarreado la deshonra pública de Leonor. Pero Manuel prefiere ocultar su primer compromiso y elige formular otro. De nuevo da su palabra solemnemente y contra todas las leyes divinas y humanas, confirmando así que es un

⁸ En la edición de Palomo, la numeración de estos versos ha sido olvidada, y aquí la restablezco. A continuación, de nuevo, y para mayor comodidad, las indicaciones dadas corresponderán a la numeración de Palomo.

personaje sin palabra. Pero al punto Dios se manifiesta para recordarle que una promesa tiene su sentido y las palabras sus consecuencias. Apenas ha accedido Manuel a casarse con Leonor cuando tropieza y se hiere, lo que marca esta nueva unión con el sello de la sangre. Por eso exclama, cogido en la trampa de sus propias maldiciones:

¡Ay cielo, por mí ofendido!
 ¡Ay esposa despreciada!,
 ya empiezan presagios tristes
 a vengaros. (II, vv. 619-22)

María: mis maldiciones
 ya me empiezan a alcanzar. (II, vv. 646-47)

Pero el hecho de que Dios salga de su silencio no cambiará nada: Manuel, por su parte, seguirá perseverando en su error. En vez de romper, por fin, a raíz de esta advertencia, su silencio-mentira, se encierra en él acudiendo al espacio protegido de los dos apartes que acabo de citar⁹. Capaz de percibir los signos celestes, permanece sordo a su mensaje, que en cierto modo reduce al silencio. En ningún momento se propone remediar su primera falta, falta cometida contra el honor, y ofensa hecha a Dios. Ninguna revelación, ninguna confesión verdadera por parte de Manuel. En resumidas cuentas, su trayectoria dramática solo es hasta aquí la historia de una revelación-confesión que no llega, la historia de una ruptura del silencio que no se produce, a semejanza de un *burlador* de Sevilla cuyo arrepentimiento nunca llega a pronunciarse.

Después de esta escena Manuel ya no aparece en el segundo acto. Pero sí interviene de manera indirecta con dos personajes –Juan y María– a los que manda un mensaje mediante dos procedimientos diferentes. Primero le encarga a Carballo que anuncie su llegada y recupere a Diaguito. Luego, al punto de marcharse el gracioso y el hijo, manda entregar dos cartas, una a Juan y otra a María. Si en el primer caso la misión de Carballo era mentir por omisión (dar a conocer la presencia de Manuel en Tanor, pero ocultando que está en compañía de Leonor, su esposa), las cartas, en cambio, sirven para romper el silencio y revelar la verdad, pues en ellas Manuel le notifica a Juan que se ha casado con Leonor y confiesa su traición a María. En realidad, esta ruptura del silencio, esta confesión sin rodeos, no hacen sino confirmar la falsedad del protagonista. Porque si Manuel pone fin al engaño y al silencio, lo hace de manera cobarde e hipócrita. Con

⁹ Está claro, en efecto, que Leonor y García no oyen estos versos, aunque no figure ninguna mención de aparte en la edición de Palomo, ni en la de B. de los Ríos.

esmero y precaución, no revela sus proyectos antes de encontrarse fuera de alcance, arreglándoselas para no padecer sus consecuencias: retrasa el momento en que María y Juan puedan actuar a fin de que resulten vanas sus reacciones. Así se acaba la trayectoria dramática de Manuel en el segundo acto. Al renunciar definitivamente a María, Manuel ha ofendido a Dios. Y con Dios es con quien, a lo largo del tercer acto, tiene que enfrentarse.

*

En el último acto ni María, ni Juan, ni García se encuentran en presencia de Manuel. El protagonista, desde entonces, solo aparece en compañía de Leonor. Dios es ahora su principal interlocutor, ante el cual tiene que elegir entre silencio y palabra.

A poco de naufragar cerca de las costas africanas, Manuel exclama, al borde de la desesperación:

si airado, Señor, estáis,
yo solo que hice el delito
el castigo experimente
que mi soberbia enfrenó;
yo pequé, páguelo yo;
no, mi Dios, tanto inocente. (III, vv. 279-84)

Aparece claramente aquí el nuevo comportamiento del protagonista. A partir de este momento Manuel deja de hablar con los hombres para entablar el diálogo con Dios y tratar, en cierto modo, de usar ardides con él. Al hablar y callar alternativamente reproduce frente a la divinidad la actitud que había adoptado frente a sus víctimas. Su irresponsabilidad acostumbrada se traduce ahora por esta escapatoria. Se encomendará a Dios pensando así poder conjurar su propia maldición. Pero es demasiado tarde.

Cuando, a continuación, y contra el parecer de todos, ordena a sus hombres que entreguen las armas a salvajes bárbaros, Manuel viene a ser el responsable directo de la derrota de sus compañeros y de la muerte de sus deudos. Le resulta imposible mentir, no ver que en realidad estas son las consecuencias de su primera falta —la verdadera causa de sus desdichas— y no comprender que su invocación a Dios no le ha servido de nada:

¿Todo, cielos, desventura?
¿Todo, fortuna, rigor?
¿Todo, desdicha, pesares?
¿Todo, en fin, persecución?
Ea, arroje el cielo rayos,
rompa límites veloz

el mar, ábrase la tierra,
cúmplase mi maldición. (III, vv. 707-14)

Ya está resignado a su infortunio, aun cuando, última manifestación de su valentía guerrera, planea atacar a los bárbaros durante la noche siguiente.

Pero las cosas toman mal cariz. Cuando simultáneamente le piden auxilio su hijo Diaguito, arrebatado por un tigre, y Leonor asaltada por los salvajes, el protagonista en un principio no sabe qué hacer y se queda inmóvil. Por un lado Leonor grita: «Cuando no puedas mi vida, / ven a defender mi fama» (III, vv. 776-77). Y por otro, Diaguito le llama: «Cuando mi muerte no impida, / écheme su bendición, / que yo rogaré por él / a Dios» (III, vv. 779-82). Por un lado el honor, por otro, la bendición: un dilema que no deja de recordar su obligación anterior de elegir entre Leonor y María. Al cabo de un breve rato de reflexión, Manuel se dispone a socorrer a su hijo. Entonces Leonor vuelve a llamarle, y de nuevo vacila. Un segundo momento de reflexión le lleva por fin a morir prestando ayuda a Leonor. De modo que, por segunda vez, elige defender, al fin y al cabo, el honor de Leonor, antes que intentar salvar a su hijo, asociado aquí al mundo divino.

En resumidas cuentas, el silencio de Manuel, en los dos primeros actos, ha sido denegación de confesar su falta y sordera ante la voluntad divina, mientras que la tercera jornada corresponde al fracaso de un diálogo por un instante entablado con Dios, intento vano que no puede impedir el castigo final. Jamás pronunciará Manuel la menor palabra de confesión o de arrepentimiento sinceros. Nada resulta más negativo, en este sentido, que su silencio.

**

El recorrido dramático de María es muy diferente al de su amante. Ofendida por el olvido al que Manuel la relegó, viaja a la India para volver a encontrar a su hijo y a su esposo. Explica al gracioso que se halla ahora en Goa, porque no ha tenido noticia alguna de Manuel desde hace tres años. Disfrazada de hombre y convertida en paje de Leonor, su presencia queda por el momento clandestina. María pertenece, pues, a este linaje de heroínas audaces que arrostran mil peligros para encontrar al que les dio palabra de casamiento. Para estos personajes femeninos el silencio acerca de su pasado suele ser la primera etapa de una estrategia que les permite ocultar su deshonor, mientras se informan sobre su amante desleal. Y María en cuanto aparece, durante la llegada triunfal de Manuel a Goa, se esfuerza en no llamar la atención y en no revelar su presencia a los demás. En esta escena solo pronuncia un verso, en aparte, y si poco después deja que

la reconozca Carballo, no es sino para que Manuel se entere de su presencia.

En compañía de Leonor no sale de su papel de paje. Sin embargo, en cuanto desaparece su señora, María intenta por todos los medios saber más sobre Manuel y la hija del gobernador. Y cuando esta vuelve a salir a escena y le entrega, con muchas recomendaciones y palabras enigmáticas, un billete destinado precisamente a Manuel, la protagonista, que promete transmitir el mensaje, no puede por menos de interrogarse una vez a solas:

¿Yo, amante menospreciada,
doña Leonor cuidadosa,
papel a Manuel de Sosa,
mi amor y fama olvidada,
y que no ha de saber nada
don García?
No, celosa pena mía,
más mal hay del que parece. (I, vv. 850-57)

Impelida por sus celos, rompe el secreto leyendo el billete, cuyo contenido alusivo —«un delito / que, por no ser para escrito, / la pluma enfrena el temor» (I, vv. 861-63)— dista mucho de sosegarla. María toma conciencia del peligro que está corriendo. En consecuencia decide poner término a su silencio, pese a la deshonra pública que de ello pueda resultar:

Don García es generoso;
ya, secretos, es forzoso
que os saque el peligro afuera;
a hablarle voy aunque muera. (I, vv. 903-06)

La urgencia de la situación le induce, pues, a cambiar de actitud. Antes la deshonra la obligaba a callar, pero el riesgo de perder para siempre a su esposo y a su hijo requiere ya que hable con el gobernador. El primer acto se acaba, no obstante, sin que la entrevista se haya producido y, por consiguiente, sin que María haya podido confiar su secreto a García.

*

El segundo acto —en el que la protagonista pasa más tiempo en el escenario— se abre con un diálogo entre Manuel y María. Él intenta hacerse perdonar y ella consiente en olvidar el pasado con tal que se encuentre un remedio a su situación presente. Ahora bien, la estrategia inventada por Manuel implica que María no debe darse a conocer, ni por García ni por Leonor. De modo que la entrevista anuncia-

da entre la heroína y el gobernador no ocurrirá. El silencio que María estaba a punto de romper se prolonga y dura hasta la última secuencia del segundo acto, una secuencia de casi cuatrocientos versos que constituye la cumbre del recorrido dramático de la protagonista.

Antes de llegar a Tanor, María, que ya no está disfrazada de paje, ha hablado con Juan. Le ha dicho quién era y lo que era con respecto a Manuel. Pero cuando Juan se queja de que Manuel no le haya informado de nada, María, obligada a dar otras explicaciones, se atiene a medias verdades. Desde luego le confiesa que Manuel tiene otros amores en Goa, pero omite añadir que la dama de quien se trata es Leonor, cuando Juan acaba precisamente de recordarle que iba a casarse con ella. Cómplice, en cierto modo, de Manuel, María recurre a la táctica del silencio-omisión:

Hay quien le fía el honor
en Goa, en fe de promesas
imposibles de cumplir,
que rotas han de surtir
en venganzas portuguesas.
Tiene padre poderoso,
y en belleza, sangre y fama
es igual a vuestra dama;
ved, con esto, si es forzoso
excusar tan ciertos daños. (II, vv. 687-96)

Por un fenómeno ineludible de encadenamiento, el silencio de su amante desleal acarrea el suyo.

El acto se termina con el furor de Juan y la desesperación de María, que acaban de enterarse por carta de la traición de Manuel. Tras ser informada por la lectura en voz alta de la carta de Manuel dirigida a Juan, María queda sola en la escena, llena del dolor de esta segunda deshonra que le inflige su amante:

Mudos son mis sentimientos;
que las ansias que aliviarse
pueden, cielos, con quejarse
no son ansias, no tormentos.
Quítenme los instrumentos
con que el dolor se mitiga;
no suspire, no prosiga
lágrimas que salgan fuera
quien porque en sí misma muera
en sí misma se castiga.
Alma que su pena apoca
en el cuerpo que la hospeda,

sin darse muerte se queda
 o viviendo no está loca,
 ciérrele el pesar la boca;
 halle la salida escasa,
 en los ojos ponga tasa
 la pena, el llanto ya tarde,
 y abrásele por cobarde
 quien no osa salir de casa. (II, vv. 880-99)

En este complejo principio de monólogo María, consciente de su fracaso, reducida a la desesperación, se inflige su propio castigo, el silencio, con el fin de que no puedan ni la palabra ni las lágrimas aliviar su dolor. En efecto, expresar su sufrimiento sería hacerlo menos auténtico y dar paso a alguna esperanza más. Renunciar a la palabra, por el contrario, es renunciar a la esperanza y a la vida. Porque no se trata tanto aquí de un recurso a la elocuencia del silencio frente a un dolor inefable, como de un encierro del dolor, una renuncia a la vida. Mientras que el exceso de sufrimiento comúnmente suscita la palabra, se produce en esta escena el fenómeno inverso. El pudor y la inutilidad de las palabras bastan para decir que la desgracia sufrida es irrevocable. Así y todo, la despedida desgarradora de Diaguito viene provisionalmente a poner término a esta voluntad de silencio absoluto. En efecto, al oír las llamadas desesperadas de su hijo y al darse cuenta de la verdadera crueldad de esta separación, María se llena de una ira tan fuerte que echa contra Manuel una terrible maldición. Estos veinticinco versos proferidos de un tirón por la protagonista contrastan vivamente con el sufrimiento púdico del principio de la escena, hasta que María de pronto interrumpa el torrente de sus imprecaciones, por amor a su hijo:

Mas, ¡ay cruel!, tus maldiciones mismas
 son estas, no te alcancen, que me llevas
 la prenda más querida;
 por ella ampare Dios tu ingrata vida. (II, vv. 994-97)

*

Cuando empieza el último acto, María acaba de exponer su situación al gobernador. Así que ha puesto fin al silencio que hasta ahí había conservado ante García. El ardid de Manuel lo ha hecho inútil, y bien parece que suceda lo mismo a continuación con las palabras de María, cuya trayectoria dramática parece haber llegado a su fin. En el tercer acto, en efecto, solo pronuncia unos veinte versos. Presencia en silencio la ira del gobernador y, después, sin decir nada, oye la noble resolución de Juan de perseguir al traidor. Y solo cuando los dos per-

sonajes masculinos se retiran, María se atreve a volver a tomar la palabra, para desear que Manuel no sea matado. Porque su amor es más fuerte que su afán de venganza –confesión que no podía formular en presencia de los que decidieron vengar su deshonra–.

Más tarde, en el desenlace, cuando María desembarca en África con García y Juan, está reducida al estado de figurante ya que, aunque presente, permanece casi totalmente muda. Cuando Carballo le comunica al gobernador que su hija y Manuel están en manos de los salvajes y que tiene que salvarlos, la esperanza renace en María, pero la manifestación de su alegría queda muy limitada: «¡Ay, honra mía, / ya el cielo os allana estorbos!» (III, vv. 887-88). En el momento del desenlace, sobre todo, sus palabras cobran particular sobriedad. Viene un marinero a informar al gobernador de la suerte de Manuel y de sus deudos; en esto se abre una cortina, descubriendo a la vista el cuerpo difunto de Leonor y el cadáver ensangrentado de Diaguito. Los tres testigos de esta aparición reaccionan uno tras otro al ver el horroroso espectáculo. Todos se aíslan en su dolor, pero María expresará el suyo con más concisión:

¡Ay Manuel! ¡Ay caro Diego!
¡Ay mal logros de mi amor! (III, vv. 1004-05)

Tan solo dos versos para decir su sufrimiento, cuando acaba de perder a su esposo y a su hijo. Pero dos versos que simbolizan toda la trayectoria dramática de esta heroína ofendida, condenada al silencio. Primero la deshonra la obligó a callarse, después fue Manuel quien le impidió hablar. Cuando rompe el silencio ante García, es demasiado tarde, pues su desdicha ya es irrevocable. El recorrido dramático de María, relegada por su fracaso a figurar en segundo plano, concluye con un silencio casi total de dolor.

**

Del mismo modo, la conciencia de la deshonra es lo que, en un principio, motiva en el gobernador la adopción del silencio. Al final mismo del primer acto, cuando una mujer, tomándole por Manuel de Sosa, le pone en brazos a un niño de pecho, el gobernador descubre la afrenta que le han hecho. En un largo monólogo, unas veces expresa estupefacción, otras veces aprensión, dolor y paciencia. Se trata para él, pasada ya la primera turbación, de saber quién, de entre las mujeres de su familia –Leonor, su hija, o Isabel, su sobrina–, dio a luz a este niño cuyo padre, no cabe duda para él, es Manuel de Sosa. Si esto no le quita nada a la afrenta, el castigo requiere el conocimiento de la

entera verdad. Por tanto se otorga el tiempo de una investigación, optando de momento por el silencio:

Callemos, que si a la cara
se asoma la enfermedad,
ella dirá la verdad
y yo vengaré mi mengua,
pues la discreción sin lengua
veneró la antigüedad. (I, vv. 1028-33)

Se trata de una resolución prudente y comedida, que toma al concluir su monólogo y que aplica, a partir de la escena siguiente, entregando el niño a Manuel de Sosa sin decir su nombre ni hacer uso de su autoridad de gobernador.

El personaje de García que vuelve a aparecer en el segundo acto parece más determinado todavía, aunque tan prudente como antes. Desconociendo aún el nombre de la doncella a quien Manuel ofendió, el gobernador quiere hacer hablar al gracioso Carballo. Pero previamente toma la precaución de cerrar puertas y ventanas a fin de que queden secretas las eventuales revelaciones. Esta maniobra está encaminada a impresionar al criado que, amenazado de muerte si no habla, al punto suelta prolijas confesiones, como buen gracioso que es¹⁰. Se lanza sin comedimiento a revelar la falta de Leonor... Pero García, una vez informado de la identidad de la culpable, le corta la palabra: «No digas más; basta, sobra; / éntrete, villano, allí» (II, vv. 377-78), y le encierra. Desde entonces tendrá que pronunciarse no tan solo como juez sino también como padre. Y para él la cuestión del silencio ya no se planteará de la misma manera: ya no se tratará de callar con vistas a saber más sobre la deshonra, sino de procurar que esta deshonra quede secreta para siempre.

En el largo monólogo en que enjuicia a Manuel y a Leonor, el gobernador sucesivamente convoca al honor, la venganza, al amor y la prudencia, que abogan unos a favor del castigo y otros, a favor de la clemencia. La última instancia interrogada, la prudencia, al fin y al cabo le induce a elegir el perdón, pues se pregunta: «Si doy muerte a quien me infama, / ¿no queda viva la fama / de afrentas publicadora?» (II, vv. 420-22). Rechazo de la deshonra pública, voluntad de ocultar la ofensa y de remediarla. Al igual que David en *La venganza de Tamar*, el viejo padre finalmente concluye su pleito en favor de la solución de clemencia. Y le dice poco después a Manuel:

¹⁰ Carballo declara en efecto a García: «y cuando no lo mandara / la Iglesia, me confesara / solo por decir secretos» (II, vv. 358-60).

Espérame aquí encerrado,
no salga la fama fuera;
aquí mi deshonra muera,
yo piadoso y tú casado. (II, vv. 460-63)

García, porque cree posible la solución del casamiento, elige enterrar definitivamente el asunto observando al respecto un silencio total. Al recurrir a esta prudente medida —o «medio sabio» (III, v. 593), como él dirá más adelante—, piensa encontrar reparación a su infamia y asegurarse honor y sucesión.

Pero ello supone pasar por alto la perfidia del soldado desleal de Goa. Cuando por fin, en el último acto, María le revela al gobernador que Manuel ya es su esposo, García lamenta no haber elegido la venganza y el castigo de muerte:

porque enterrado el pecado
ni deshonra ni padece.
¡Qué bien guardará secretos
un sepulcro vengativo! (III, vv. 58-62)

Sin embargo, en el momento del desenlace, ante el cadáver de Leonor y el de Diaguito, no es la satisfacción de haber vengado su honor lo que experimenta, sino más bien compasión y sufrimiento. Al igual que María al final del segundo acto, rechaza todo desahogo que pueda aliviar su dolor:

Cerrad las puertas, dolor,
al alma; ahóguese dentro
de sí misma, no la alivien
llantos ni suspiros tiernos. (III, vv. 993-96)

El problema de la venganza humana ya no se plantea, pues la justicia divina se le ha adelantado. Solo queda un mudo consentimiento doloroso, formulado por el personaje paterno ante el funesto espectáculo que le deja anonadado. Después de optar por un silencio-prudencia para evitar la divulgación de su deshonra, García siente aquí un silencio-sufrimiento que ya no tiene que ver con el honor. Esta voluntad de encerrar su sufrimiento, vedándole el paso a toda expresión, parece traducir, paradójicamente, un dolor más fuerte, un dolor más allá de lo común, más allá de las palabras. Este recato, si bien corresponde al comportamiento ideal del ser noble en el universo trágico de Tirso, no solo procede de un noble pudor en el dolor. Traduce además la resignación, el consentimiento, es decir, el asentimiento a los designios de la Providencia y la aceptación de las penas y los trabajos que Ella inflige. Silencio del ser noble y silencio del ser

religioso se reúnen, y esta concordancia es una característica de los valores que constituyen el universo tirsiano¹¹.

Así pues, frente a la deshonra, los tres protagonistas han elegido en un primer momento un comportamiento idéntico: el silencio. Silencio del ofensor que calla su culpabilidad, silencio de la ofendida y del padre deshonrado que no desean publicar la infamia que están sufriendo. Conforme Manuel va perseverando en su falta, cometida tanto contra María, Leonor y García como contra Dios, nunca llega a decir la palabra de arrepentimiento que hubiera podido salvarlo. Su silencio, signo de su debilidad y de su deslealtad, por ende totalmente negativo, le lleva a su perdición.

Pero dicho comportamiento no ha dejado de influir en los dos personajes víctimas que son María y García: la primera está condenada al silencio por Manuel y el segundo elige callar su deshonra porque cree que se puede remediar. Para ambos el silencio frente a la deshonra deja paso —cuando ya no se plantea la cuestión del honor y ya es cierto un final aciago— a un silencio de índole muy distinta, que se sitúa en el plano de la relación con uno mismo y con el sufrimiento. Cabe señalar hasta qué punto María y García se reúnen, en efecto, en una voluntad común de callar su dolor. Y su silencio, consentimiento ante el cumplimiento de la justicia divina, es uno de los rasgos característicos del comportamiento de los personajes nobles y piadosos en el universo dramático tirsiano.

¹¹ Aun sabiendo que ello supone un cambio de campo de reflexión, me permito pasar aquí, para desarrollar esta idea, del nivel teatral al de la historia de las mentalidades. En su obra *L'homme devant la mort*, muestra Ariès cómo este recato ante la muerte constituye una novedad, lejos de los ritos del primer medioevo «dominés par le deuil des survivants et par les honneurs qu'ils rendaient aux défunts (éloge et convoi)». Desde aquella época, la muerte ha sido «clericalizada». Por consiguiente, «dans le second Moyen Âge, il n'apparaît plus aussi légitime ni aussi usuel de perdre le contrôle de soi pour pleurer les morts. [...] Les conventions sociales ne tendaient plus à exprimer la violence de la peine, elles inclinaient désormais à la dignité. [...] Autour du mort, [...] la famille, les amis, devenus silencieux et calmes, ont cessé d'être les principaux acteurs d'une action dédramatisée» (Ariès, 1977, pp. 161-65). Esta evolución, notable ya en el medioevo, fue confirmándose y acentuándose en los siglos siguientes. La reacción de los personajes tirsianos parece remitir perfectamente a esta lógica, a un tiempo cristiana y aristocrática, de comportamiento.

«*La venganza de Tamar*»: silencio e incesto, o la liberación de una palabra prohibida

En esta tragedia que trata del tema del incesto, Tirso dramatiza el episodio bíblico que relata los amores culpables de Amón, hijo de David, por su hermanastra Tamar (2 *Samuel*, 13)¹². A pesar de esta recuperación de la historia bíblica, el dramaturgo se aparta mucho del texto, bastante corto, del Antiguo Testamento, cuyos datos solo constituyen motivos para la elaboración de amplios desarrollos dramáticos. En este sentido podemos decir, después de Paterson y de Maurel¹³, que Tirso enfoca el relato bíblico mucho más como poeta que como predicador; los episodios galantes, que se extienden por lo menos en los dos primeros actos, y el análisis detallado y complejo del personaje de Amón introducen de entrada al lector en un drama cuya dimensión humana ya no tiene nada que ver con la sobriedad y la concisión del texto bíblico. Durante los dos primeros actos, Tirso no hace más que describir el nacimiento del sentimiento amoroso en Amón y la evolución de dicho sentimiento. Exceptuando la escena en que Amón recibe los consejos de Jonadab y el episodio de la violación —lo que corresponde a los últimos 130 versos del segundo acto—, estos dos actos parecen proceder casi por completo de los dos primeros versículos de la Biblia. Esta polarización de la acción en la pasión de Amón, en su amor incestuoso, es por consiguiente propia de la tragedia tirsiana.

El tema del silencio —omnipresente, ya lo veremos, en esta tragedia— precisamente se desarrolla en relación con el sentimiento incestuoso. Amón, dándose cuenta de que su amor por Tamar es condenable, de pronto se encierra en un silencio enfermizo, a veces sustituido por la astucia y el disimulo. Pero el silencio no solo aparece en el combate de Amón contra su pasión incestuosa: también está presente en otras esferas y en otros personajes, tales como el rey David y su hijo Absalón, atañendo tanto al plano del amor paterno como al

¹² Publicada en la *Parte tercera* de las comedias de Tirso de Molina en 1634, esta obra sigue siendo difícil de fechar y las opiniones discrepan al respecto. Sin embargo, según Paterson en la introducción a su edición, el drama fue probablemente escrito entre 1621 y 1624, lo que corresponde aproximadamente a las fechas aportadas por B. de los Ríos (*ODC*, III, p. 359) y por Metford (1950). Para más detalles sobre este punto, ver Nougé, 1971.

¹³ Ver la introducción de Paterson a su edición de *La venganza de Tamar*, p. 13, y Maurel, 1971, pp. 212, 259 y 335-36. El drama bíblico de Tirso también fue estudiado por Metford (1950). Sobre la manera en que Calderón escribió *Los cabellos de Absalón* a partir del drama de Tirso, existen numerosos estudios: ver por ejemplo Sloman, 1958; Mayberry, 1978, y Laurer, 1987.

campo del poder y de la ambición. Cabe seguir, pues, el desarrollo dramático de la obra para mostrar la permanencia y la evolución del tema del silencio a lo largo de este drama bíblico¹⁴.

Al analizar la estructura de *La venganza de Tamar*, lo que a primera vista llama la atención es el número importante de secuencias que componen el tercer acto: articulado en seis momentos dramáticos, este acto contrasta mucho con los dos precedentes, constituidos, como es más frecuente, por dos o tres secuencias. Esto nos permite percibir a la vez la aceleración y la disgregación de la acción en el transcurso de la tercera jornada. Aunque la precipitación del ritmo dramático es usual en el último acto de las comedias, el fenómeno parece ser aquí particularmente intenso: viene reforzado por seis cambios de lugar, concentrados en un tiempo bastante breve –la duración de un día, incluso de medio día–, lo que indica una aceleración excepcional de la acción. Estos numerosos cambios de secuencias traducen también la divergencia o la dispersión de las trayectorias dramáticas. Señalan el intrincamiento de las intrigas o la complicación del argumento.

Si consideramos el conjunto de los espacios dramáticos de esta tragedia, nos damos cuenta de que los dos primeros actos se desarrollan íntegramente en un lugar cerrado, el palacio del rey David, formado por diferentes espacios –una sala grande, el jardín, los aposentos de Amón–. Solo en el tercer acto sale la acción del palacio de David y de Jerusalén, para ser trasladada a Bahalasor, en las tierras de ganadería de Absalón. Veremos más adelante lo que significa este cambio, pero no es inútil cotejar desde ahora esta observación con las que he hecho en el párrafo precedente a propósito de la notable complicación de la acción en la última jornada.

En cuanto a los diferentes tiempos dramáticos, resultan muy difíciles de determinar de tan imprecisos como son a veces. Al principio de la obra, la acción se sitúa durante los diez días de tregua otorgados por el rey David en la guerra contra los amonitas. El primer acto transcurre en un tiempo rápido: las dos primeras secuencias tienen lugar al anochecer, mientras que la tercera se desarrolla al día siguiente. El segundo acto empieza y termina el día del regreso de David, que vuelve victorioso de su guerra contra los amonitas; eso supone un lapso de tiempo, cuya duración no se precisa, entre el primer y el segundo acto, ya que dicha guerra no había terminado al final de la primera jornada. En cuanto al tercer acto, parece que se desarrolla el día mismo de este regreso, o como mucho al día siguiente, con un

¹⁴ Ver el cuadro de secuencias dramáticas de esta comedia en el apéndice.

motivo rústico como trasfondo: las fiestas del esquileo que constituyen en parte el marco temporal de esta jornada.

Amón, en los dos primeros actos, se ve poco a poco obligado a guardar un silencio que llegará a ser insoportable, lo que le inducirá varias veces a inventar artimañas y a elegir la disimulación con el fin de remediar su mal. El primer acto, como se ha dicho, describe el nacimiento del sentimiento amoroso en el hijo mayor de David. Sin embargo Amón estaba muy decidido a escapar de esta ley, lo que le había llevado a decir a su servidor, Eliazer, asombrado por su aversión a las armas y su indiferencia ante las mujeres: «En todo soy singular» (I, v. 42). Poco después, le explica a Absalón, quien acaba de preguntarle si verdaderamente no quiere a ninguna mujer, que:

Hasta encontrar con alguna
perfecta, no me verá
en su minuta el Amor. (I, vv. 115-17)

Resolución que parece inapelable... Con todo, unos cien versos más adelante, estremecido por la elocuencia de Absalón y por la inclinación de este por las concubinas de su padre David, Amón ya no se encuentra en el mismo estado de ánimo: «curioso tengo hoy de ser» (I, v. 249). Aguijoneada por las palabras de Absalón, una nueva curiosidad le impele a aprovechar la intensa oscuridad de la noche para franquear el muro del parque y espiar las conversaciones de las damas del palacio. Esta actitud, que ya es en sí una transgresión, puesto que a cualquiera se le prohíbe penetrar en este lugar, desde luego prefigura la transgresión futura que perpetrará Amón. Mientras el protagonista se va del escenario para buscar, acompañado por sus criados, un sitio apropiado para saltar el muro, aparecen dos mujeres. Revelan sus identidades progresivamente –se trata de Tamar, la infanta, y de Dina, su confidente–, de modo que el público las conoce antes de que Amón vuelva a salir a escena. Él regresa en el momento en que Tamar está a punto de cantar. Y es esta voz tan encantadora como anónima la que enamora a Amón:

Amor, no sé qué os diga,
si vuestro rigor viene
a oscuras y de noche
porque los ojos cierre. [...]
triunfad, niño absoluto,
de un corazón rebelde. (I, vv. 393-402)

Observemos de paso cómo Tirso describe el nacimiento del sentimiento amoroso en Amón, a través de la sensación de una ceguera progresiva, pero de una ceguera que no remite solamente a la figura clásica de la mitología amorosa. En efecto, la escena se desarrolla en la oscuridad más total: Amón ignora la identidad de la mujer de la que está enamorándose y se interroga acerca de la correspondencia entre la belleza incomparable de la voz y la hermosura, probable pero no segura, de la cantante.

Por eso quiere «atestiguar de vista / lo que de oídas siente» (I, vv. 415-16). Se acerca y cae; se descubre su presencia. Entonces, por primera vez, elige la disimulación: se dirige a su dama ocultándole su nombre. Favorecido por la profunda oscuridad de la noche, se hace pasar por el hijo del hortelano. Este ardid galante, frecuente en el teatro de Tirso¹⁵, presenta sin embargo aquí una particularidad: Amón aprovecha la tosca rusticidad, que tradicionalmente caracteriza a este tipo de personaje humilde, con el fin de multiplicar las audacias amorosas. Para poder levantarse, le pide con desvergüenza a Tamar que le dé la mano, una mano que él agarra y acaba por besar¹⁶. Luego, sumamente irreverente en sus palabras, reitera su ademán osado volviendo a besar la mano de la princesa, cuyo guante ha robado un instante antes. Son atrevimientos excesivos que, pese a las licencias provisionalmente consentidas, por juego, a quien la corteja bajo la identidad del villano, acaban por suscitar la reacción ofendida de Tamar. Así aparece el desajuste que va estableciéndose poco a poco entre la actitud efectiva de Amón y el comportamiento que tendría que adoptar conforme a su rango de príncipe. En realidad, sus ademanes no son sino la prolongación de la transgresión primera –la violación del huerto de las mujeres– y prefiguran una vez más la transgresión venidera. Pero lo más importante para nuestro estudio es advertir que Amón, por primera vez, habla aquí con rodeos. El recurrir a la identidad del villano le permite ocultar su verdadera condición y decir su amor bajo esta primera máscara. Y la misma Tamar se presta a este juego, por lo menos al principio, y a su vez calla su nombre y su condición.

Este atrevido diálogo termina sin que Amón haya podido conocer la identidad de su dama; solo sabe que irá, vestida de rojo, a una boda prevista para el día siguiente. Esa primera entrevista entre los dos protagonistas ya parece significativa: de entrada, su relación se inicia

¹⁵ Son muchos, en el teatro tirsiano, los hortelanos fingidos que utilizan este procedimiento para cortejar a su amada. Pienso particularmente en los protagonistas de *La fingida Arcadia*, *La huerta de Juan Fernández*, *Celos con celos se curan*...

¹⁶ «Besela, y juro en verdad / que a la miel me supo el beso» (I, vv. 485-86).

bajo el signo de lo desconocido, de la oscuridad y de la disimulación. A continuación veremos cuán importantes serán el disimulo y las palabras ambiguas en la trayectoria dramática de Amón.

Al día siguiente, delante de las esposas y los hijos de David, aparece un Amón muy diferente. Triste, según sus propias palabras, porque no ha podido ver a la que quiere, declara enigmáticamente a sus criados:

Triste estoy, porque no vi.
Dejadme, que de opinión
y vida mudar pretendo.
No quiero conversación,
porque ya con quien me entiendo
sola es mi imaginación. (I, vv. 623-28)

Amón se encierra, pues, en un universo de soledad y de silencio, aun antes de conocer a la mujer de quien se ha enamorado. Este ensimismamiento, este rechazo del mundo exterior y de todo lo que no es el ser amado, irá creciendo cada vez más a lo largo de los dos primeros actos.

Mientras todos se precipitan para concurrir a la fiesta de las bodas de Josefo y de Elisa, Amón se queda a un lado y se esconde, impaciente por descubrir la identidad de aquella mujer vestida de rojo, de quien sabe que ha de venir. Al poco rato ella aparece, pero –sorpresa y horror– resulta que es su propia hermana Tamar. Al conocerla, Amón multiplica las interrogaciones y las exclamaciones antes de resolverse, primero, a huir:

Alma, morir y callar,
que siendo amante y hermano
lo mejor es olvidar.
Más vale, cielos, que muera
dentro del pecho esta llama,
sin que salga el fuego fuera. (I, vv. 686-91)

Pensando que la ausencia le procurará el olvido, Amón manda preparar su salida. Sin embargo, casi de inmediato, comparándose con un halcón encapirotado y trabado, se siente como cegado y atado por el amor, y de pronto se da cuenta de que es incapaz de irse. Frente a esta imposibilidad, no tiene más remedio que recurrir, por segunda vez, al disimulo, y decide sin tardar juntarse a la fiesta, colándose, disfrazado y enmascarado, entre los danzantes. Aunque consciente del apuro en que se encuentra:

Morir es noble trofeo;
incurable es mi dolor.

Pues ya soy vuestro vasallo,
 ciego dios, dadme favor,
 porque adorar y callallo
 son imposibles de amor. (I, vv. 733-38),

el príncipe se muestra aún más atrevido. Una vez más se dirige a Tamar disimulando su identidad, o sea, mediante una segunda máscara, ahora muy concreta. Pero este diálogo es muy distinto de la primera entrevista en que ni uno ni otro sabía entonces con quién conversaba. Ya sabe Amón con quién está hablando, mientras que Tamar sigue ignorando la identidad de su interlocutor. En efecto, aunque a raíz de las palabras del danzante enmascarado reconoce al hortelano de la víspera y cae en la cuenta de que en realidad era un «fingido hortelano» (I, v. 786), la infanta no sabe su verdadero nombre. Por eso, cuando el noble danzante enmascarado le confía: «no temo / castigos, que el cielo me hizo / sin temor», Tamar inmediatamente le pregunta con ansiedad: «¿Quién sois vos que habláis así?» (I, vv. 804-06 y v. 809). Se observa, pues, cierta desigualdad entre los dos personajes, siendo incontestable la superioridad de Amón. Y esta superioridad se confirma aún más en la respuesta de Amón a la angustiosa pregunta de Tamar: envolviéndose de misterio, contesta sin contestar, hablando por enigmas e insinuaciones. Es, según dice,

Un compuesto de contrarios, [...]
 una químera encantada,
 una esfinge con quien lucho,
 un volcán en nieve helada
 y, en fin, por ser con vos mucho,
 no vengo, infanta, a ser nada. (I, vv. 810-18)

Si el público tiene la posibilidad de descifrar el sentido de este discurso, en cambio dichas palabras no dejan de resultarle a Tamar elípticas y oscuras. Amón ha pasado, pues, de una voluntad de silencio total, que al punto se ha revelado imposible, a la elección de otra forma de silencio. Se trata más precisamente de un hablar enigmático, de un decir con rodeos, de una forma de silencio parcial, ya que para el interlocutor este discurso es imposible de descifrar; un decir sin decir que Amón manejará con mucha destreza al encontrarse, en numerosas ocasiones, en la situación de tener a un tiempo que disimular y manifestar su sentimiento. De momento, este silencio-disimulación provoca en Tamar miedo, incompreensión y enojo. No olvidemos el contexto en que se desarrolla este breve diálogo: Amón enmascarado habla con Tamar sin que los demás personajes presentes en el escenario, atentos a la fiesta de las bodas de Elisa y al espectáculo de los

danzantes, se den cuenta de lo que está pasando¹⁷ o parezcan ver u oír la conversación del príncipe y de la infanta. Sin embargo, esto no quita que estos personajes sean testigos potenciales, por ende amenazadores, aunque momentáneamente ciegos y sordos a la conversación. La fuerte tensión que reina en este diálogo en parte procede de su presencia: luchan en Tamar la obligación de callar la presencia de este galán inquietante y comprometedor para su honor, y la necesidad creciente de librarse de tal pretendiente, cuya actitud se hace cada vez más atrevida. Por eso intenta en tres ocasiones poner término a esta entrevista, tan breve como densa. Al principio interrumpe a Amón en medio de una frase (I, v. 786), dando a entender que si ella no revela a todos que él profanó, la víspera, la inmunidad del palacio, es para no malograr las fiestas de la boda¹⁸. Poco después, cuando Amón le pide que le dé la mano, le ordena que se vaya y le amenaza con hacerle matar revelando su presencia¹⁹. Por fin, cuando le coge y le besa la mano a la fuerza, Tamar llama a los demás personajes y da la orden de matar al insolente, que huye. A Josefo, que ignora todo lo que acaba de ocurrir y le pide explicaciones, ella contesta:

No me repliquéis, herilde,
dalde muerte, o dadme nombre
de desdichada. (I, vv. 837-39)

Así se concluye el primer acto: todos abandonan la fiesta de la boda para perseguir a un desconocido cuya fechoría ignoran. Tamar acaba de decir con pocas palabras la amplitud de la desgracia que, así lo presiente, se está abatiendo sobre ella, a la vez que oculta a los demás los motivos profundos de sus conminaciones. Silencio ante los demás para no decir la ofensa que acaba de sufrir, pero también concisión y sobriedad en la expresión de su propia desdicha. Estos pocos versos bastan para poner de manifiesto hasta qué punto el comportamiento de Amón, a saber la disimulación, ha influido sobre el per-

¹⁷ Aquí, en efecto, todo pasa como si este segundo diálogo entre Tamar y Amón estuviera puesto entre paréntesis, como aislado del mundo que lo rodea, apartado de la «realidad» dramática exterior, es decir, de las fiestas de la boda de Elisa y de Josefo. Con este procedimiento, corriente en todo el teatro del Siglo de Oro, Tirso logra concentrar la atención del espectador o lector sobre los dos protagonistas, subrayando asimismo con agudeza el contraste y el desfase que se establece entre su situación y el contexto de fiesta alegre que los rodea. En consecuencia, la tensión trágica de su diálogo cobra aún más fuerza.

¹⁸ «Pero agradeced que intento / no dar a esta fiesta fin / que lastime su contento» (I, vv. 794-96).

¹⁹ «Máscara descomedida / levantaos luego de aquí, / que haré quitaros la vida» (I, vv. 824-26).

sonaje de Tamar. No obstante, su silencio solo es provisional, puesto que al llamar a los demás ha declarado abiertamente que incurría en un peligro y se ha librado de la presencia de un pretendiente amenazador.

La actitud de Amón también provoca un trastorno en la tonalidad general del primer acto. A raíz de su intervención, la danza de la boda se para en seco y el acto se termina en la confusión. De un contexto festivo pasamos bruscamente a una atmósfera trágica. La tensión dramática del diálogo ya no se limita a un rincón apartado del espacio escénico: ha invadido definitivamente la totalidad del escenario, así como el espacio dramático.

*

El primer acto se cierra con una ruptura: la huida forzosa de Amón, con la que el personaje se reduce a sí mismo al silencio. Un silencio que vacilará en romper a lo largo del segundo acto. Dicha jornada empieza, después de un tiempo indefinido, con una difícil conversación entre Amón y sus compañeros, Eliazer y Jonadab. Enfermo, melancólico y agitado, el príncipe no logra encontrar descanso ni distracción, lo que el dramaturgo traduce por una constante agresividad y arrebatos de humor contradictorios en el personaje. La melancolía del hijo de David se expresa particularmente a través de su incapacidad para aguantar tanto el silencio como la conversación de los demás. Como le dice Eliazer a su señor:

No sé cómo
darte gusto; ya te enfadas
con que hablando te diviertan,
ya darte música mandas,
ya a los que te hablan despides,
y riñes a quien te canta. (II, vv. 19-24)

Cuando Jonadab le habla a Amón de la solicitud de sus súbditos, preocupados por su mal, este le interrumpe, imponiéndole silencio bruscamente, sin vínculo lógico con el discurso de su amigo: «Basta / no me habléis más en mujeres» (II, vv. 32-33). Entonces, para distraer a su señor y satisfacer sus deseos, Eliazer emprende un largo parlamento satírico acerca de los médicos, lo que le vale, unos cien versos más adelante, nuevos reproches:

Calla,
relator impertinente,
que me atormentas y cansas;
¿es posible que hables tanto? (II, vv. 162-65)

Llegan después unos músicos, cuya canción abrevia Amón, y a los que expulsa con violencia: ordena que se les mate porque cantan con alegría cuando él está triste y enfermo. El mismo fenómeno se produce con la llegada del maestro de armas.

En esta primera secuencia del acto segundo Tirso muestra en realidad cómo el protagonista pasa sucesivamente de la melancolía a una agresividad violenta, antes de hundirse de nuevo en un profundo abatimiento. Asaltado por violentos tormentos, Amón es incapaz de vivir en armonía con lo que le rodea. Y esta ruptura con el mundo exterior precisamente pasa por una dificultad para comunicarse con los demás personajes: después de rechazar con violencia a sus compañeros, Amón acaba por volver a llamarlos a su lado. Pero, al fin y al cabo, la actitud que prevalece es el ensimismamiento, la voluntad de aislamiento y de soledad. De manera significativa esta escena se termina con la partida de Amón. Al enterarse de la llegada triunfal de su padre, declara:

Al melancólico agravan
el mal contentos ajenos.
Idos todos de mi casa,
dejadme a solas en ella
mientras veis que me acompañan
desesperación, tristeza,
locura, imposibles, rabia. (II, vv. 268-74)

De modo que opta por la soledad y, prefiriendo la inhibición de su sufrimiento a la exteriorización de su mal, se retira del escenario. Antes de marcharse ha mostrado algunas de las manifestaciones de este dolor, pero nunca ha revelado sus causas, sobre las cuales, después de su partida, se interrogan Eliazer y Jonadab. Este concluye: «pues calla / la ocasión de su tristeza, / o Amón está loco, o ama» (II, vv. 282-84). Amor, pues, pero amor imposible de confesar. La prohibición absoluta que pesa sobre Amón, la del incesto, fundamenta su silencio: el príncipe no *puede* revelar sus sentimientos a los demás. Sin embargo, desde el final del primer acto sabe –y el dramaturgo, no sin acierto, ha informado al público de ello– que tampoco puede callar completamente su amor por Tamar. Por eso en este segundo acto, su pasión se expresa por vías indirectas: los ataques de melancolía, los arrebatos de humor y la enfermedad son otras tantas traducciones físicas –somáticas, como diríamos hoy–, el único modo de exteriorización posible de una pasión a un tiempo inconfesable y a punto de decirse.

Por ahora, el silencio de Amón se hace tanto más pesado y perceptible cuanto que va a perdurar ante el personaje del padre. Colma-

do de alegría por su regreso y su victoria contra los amonitas, el rey David, en un largo discurso, celebra su encuentro con los suyos. De repente se percata de la ausencia de su hijo mayor y pregunta por él. Abigail le pone al tanto de la enfermedad de su hijo con esta especificación: «callando su mal no hay quien reporte / la pálida tristeza que enfadosa / gualdas siembra en su cara y hurta rosa» (II, vv. 410-12). Así, para los demás personajes el silencio de Amón ha venido a ser lo que estorba su curación. Pero con el regreso de David parece posible recuperar la esperanza: «Háblale, y el dolor que le molesta / aliviarás», le dice Abigail (II, vv. 419-20). Aquí también se considera el hablar como fuente de alivio y de bienestar. Sin embargo la conversación que a continuación tiene lugar entre el padre y el hijo dista mucho de ofrecer el alivio esperado. David intenta en vano obtener una palabra de su hijo heredero. Absalón, Adonías y Salomón intervienen uno tras otro: «Mirad que el rey, mi señor, / y padre hablándoos está» (II, vv. 445-46), «os ruego que habléis / a un monarca que tenéis / llorando en vuestra presencia» (II, vv. 450-52), «No agüéis tan alegre día» (II, v. 453). Por fin, todos, en una sola exclamación, como un coro antiguo, le exhortan a salir de su silencio: «Ah, príncipe, volvé en vos» (II, v. 454). Pero las primeras palabras que Amón acepta pronunciar ante su padre se reducen a esto: «¡Oh, válgame Dios, / qué impertinente porfía!» (II, vv. 455-56). En cuanto David, cual padre implorante y cariñoso, acaba por preguntarle qué quiere, Amón solo contesta: «Que os vais, y me dejéis solo» (II, v. 468). Cuando el rey le relata la conquista de nuevos territorios, promete darle la mitad del estado hebreo y le ofrece realizar sus deseos, el príncipe rechaza su ayuda y su ternura. Hasta tal punto que pierde el respeto a su rey y padre e infringe, por tercera vez, el código del decoro²⁰. Entonces David, desesperado, pregunta:

¿Que no mereciera yo,
aunque fingiéndolo fuera,
una palabra siquiera
de amor? Dirasme que no.
Príncipe, ¿un mirarme solo?
Cruel con mis canas eres.
¿Qué has? ¿Qué sientes? ¿Qué quieres?
(II, vv. 477-83)

A lo que Amón solo puede contestar repitiendo: «Que os vais, y me dejéis solo» (II, v. 484). Cabe destacar, aquí, la ternura desespera-

²⁰ Ver la tesis de Maurel y sus interesantes observaciones sobre los protagonistas de los dramas tirsianos que no guardan el decoro hacia su padre (1971, pp. 486-91).

da de David; las preguntas se suceden, entrecortadas por pesados silencios de espera, que la estructura misma del parlamento deja adivinar. Resalta, en oposición, la respuesta rotunda, reiterativa y definitiva del príncipe. El rey se enfrenta a un muro, un muro de silencio con el que Amón se guarece.

No solo la intervención del rey no ha resuelto nada, no solo su discurso no ha contribuido a curar el mal de su primogénito, a quien no ha conseguido alentar, sino que además ha empeorado el carácter trágico de la situación: el silencio de Amón se ha alzado como un obstáculo en la comunicación entre el padre y el hijo, ha transformado a un rey David feliz en un padre desconcertado y abrumado. De nuevo, como al final del primer acto, el comportamiento de Amón quebranta una escena de felicidad –en este caso la del regreso de David– convirtiéndola en un episodio trágico que parece sin salida. A raíz de cada posible distensión dramática, parece sobrevenir inexorablemente una intensificación trágica.

El rey y su familia se retiran del escenario, pero a última hora Amón logra detener a Tamar. Resulta sorprendente el contraste entre su nueva locuacidad y su silencio anterior. A la pesada tristeza de la escena precedente sucede un diálogo liviano y saltarín. Ante el entusiasmo del príncipe y la benévola solicitud de la infanta, el espectador casi se deja engañar, en un primer momento, por este diálogo fraterno. No obstante, las alusiones de Amón, la ambigüedad de sus palabras, que Tamar no puede descifrar, pronto provocan en el público cierto malestar. En esta tercera entrevista ambos protagonistas aparecen en su propia identidad por primera vez; en este sentido, ya no hay disparidad entre ellos. Por tercera vez Amón rompe parcialmente su silencio. No lo hace entonces recurriendo a una falsa identidad, es decir, a un disfraz o una máscara, sino a otro tipo de estratagema, la mentira, sea por omisión, sea por invención. De modo que Tamar se encuentra de nuevo aquí en posición de inferioridad, siendo la víctima de la astucia del príncipe sin poder tener conciencia de ello. Cuando este le coge amorosamente las manos y las besa, la infanta, engañada, consiente en este gesto por causa del vínculo fraterno que los une. En cambio, solo el deseo amoroso es lo que motiva la actitud de Amón. Así se observa un desfase permanente entre el discurso amoroso de Amón y la manera en que lo recibe Tamar.

Conviene fijarnos en los detalles del comportamiento de Amón ante esa nueva situación, mientras intenta decir lo que no tiene derecho a decir, y analizar las modalidades particulares del singular rodeo del que se vale aquí. Ya se ha mostrado cómo pasaba de un mutismo casi absoluto –actitud que adoptaba delante de su padre– a una expre-

sión al parecer liberada, en cuanto se encuentra a solas con Tamar. Desde luego manifiesta algunos escrúpulos en el momento de confesarle a su hermana, que le invita a hacerlo, la índole de su mal. Incluso renuncia un breve instante a esa confidencia declarando:

Ay hermana, que no puedo;
es freno del alma el miedo.
Darte parte de él pensaba,
pero vete, que es mejor
morir mudo. ¿No te vas? (II, vv. 526-30)

Pero no soporta la salida fingida de su hermana, deseosa de no contrariar el humor caprichoso de Amón. Vuelve a llamarla y emprende entonces la revelación tan esperada.

El primer recurso del que se vale Amón para revelar su mal consiste en utilizar el tópico según el cual la enfermedad es lenguaje y expresión de los tormentos. Orfa, en *La mejor espigadera*, interrogando a su prima Ruth sobre las causas de su tristeza, mencionaba el poder de revelación de los síntomas: «La enfermedad toda es lengua / [...] / Habla el pulso, la color, / hablan las manos, los ojos, / el des-templado calor...» (II, vv. 74-78). A su vez Amón le pregunta a su hermana:

¿Posible es que no has sacado
por el pulso mi dolor? [...]
Pues yo del pulso bien sé,
que es lengua, que habla por señas. (II, vv. 541-48)

Pero para Tamar el lenguaje del cuerpo enfermo no puede bastar y le pide a su querido hermano que exprese con la palabra hablada la causa de sus tormentos. Al verse reducido a formular explícitamente el origen de su mal, Amón se vale de un ardid de lenguaje –ingeniosidad del dramaturgo– a partir de sus dos nombres respectivos. *Tamar* se trueca en *amar* y *Amón* se transforma en *amo*: «Ay bellísima Tamar, / amo, y es mi mal amar, / si a mi nombre el tuyo juntas» (II, vv. 562-64). Juego de palabras y de sonoridades que Amón lleva al extremo ya que hasta expresa, a través de la correspondencia de los nombres, su deseo de unirse con Tamar:

¿Amor no es correspondencia? [...]
Pues si entre Amón y Tamar
hay tan poca diferencia,
que dos letras solamente
nos distinguen, ¿por qué callo
mi mal? (II, vv. 569-75)

Verdadero acierto en el arte de decir sin decir, esta declaración de amor que se trasluce en el entrecruzamiento de los dos nombres, resulta, para la infanta, totalmente incomprensible.

De ahí que el príncipe, dejando de lado este discurso ambiguo –pero ambiguo solo para él–, cambie de estrategia, pasando directamente a la mentira con el relato inventado de su amor desdichado por una princesa amonita. Ahora bien, esta historia de pasión fingida por una princesa enemiga y difunta no le sirve solamente para explicar su melancolía. También es un procedimiento encaminado a persuadir a Tamar a adoptar con él, aunque solo sea por juego, un comportamiento amoroso. Para consolarle de la desaparición de su amada, le pide que asuma su papel, que sea su «dama fingida», lo que le resultará tanto más fácil cuanto que esta princesa imaginaria «fue imagen de [su] hermosura». Tamar acepta el juego de buen grado, llena de alegría al ver que puede aliviar así el mal de su hermano. El diálogo fingido puede empezar. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en otras comedias de Tirso, incesantes vueltas a la «realidad» de la situación obstaculizan aquí el buen desarrollo del intercambio amoroso. Aunque dispuesta a someterse a la voluntad del príncipe, Tamar difiere en tres ocasiones el inicio del diálogo fingido con sus preguntas, procurando saber, cada vez, si el juego ya ha empezado:

¿Dícesme eso como a dama,
o solo como a Tamar?
[...] ¿Luego ya dejo
de ser Tamar? [...]
¿Princesa soy amonita? (II, vv. 735-41)

Reparos, con todo, que pronto desaparecen; la princesa se entrega con mucho gusto a lo que es, para ella, un mero juego de amor fraterno:

Donosa aventura,
comienzo a hacer mi figura;
no haré poco en no reírme. (II, vv. 754-56)

El juego puede comenzar, y con él, la puesta en escena. Cada uno de los dos personajes se aparta por su lado y Amón sale a escena, como si se tratara de una cita nocturna –precisión aportada por una acotación escénica en algunas ediciones modernas–. Los acentos amorosos del príncipe inician el diálogo; por tercera vez el hijo de David aprovecha la ocasión para tomar y besar las manos de Tamar. Entonces intenta ella refrenar sus ardores: «Paso, paso, / que no os doy tanta licencia» (II, vv. 788-89). Actitud de la que Amón se apresura a sacar partido:

¿Dícesme eso como a hermano,
o como a amante? (II, vv. 790-91)

Pero esta recuperación de la primera pregunta de Tamar, que podría dar la ilusión de que los dos personajes están sobre un pie de igualdad, por el contrario pone de realce la ambivalencia que fundamenta esta escena de teatro en el teatro. Lo que para uno es verdad, para otro es mero juego. Por eso se apresura Tamar a poner término a un diálogo que ya se revela ambiguo: se da cuenta de que Amón se muestra demasiado atrevido a dos niveles, como hermano y como pretendiente. «Basta por ahora esto», le dice al príncipe, imponiéndole silencio (II, v. 801). Este silencio-censura de Tamar significa que el diálogo amoroso resulta imposible. En esta tercera entrevista, como muy justamente señaló Maurel, los vocablos *hermano* o *hermana* se repiten exactamente veinte veces²¹. Obstaculizan el buen desarrollo del diálogo fingido, recordando sin parar a los protagonistas la realidad de su relación, la existencia de sus vínculos fraternos y, por consiguiente, la imposibilidad y la indecencia de todo trato amoroso. La situación, más que nunca, parece no tener salida y la atmósfera va haciéndose cada vez más trágica.

Por mucho que Amón intente, un rato más, reactivar el juego para simular la separación, su partida y la llegada de Joab, el pretendiente de Tamar, ponen definitivamente fin a la estratagema. A raíz del parlamento de Joab, espantado por el intercambio amoroso que acaba de oír, la posibilidad de una relación amorosa entre Amón y Tamar vuelve a aparecer en toda su monstruosidad. Por eso decide Tamar abandonar un juego que pone en peligro a un tiempo su honor y su amor por Joab. El ardid de Amón ha fracasado: después de comprender, a partir del final del primer acto, que era incapaz de quedarse totalmente callado, bien tiene que reconocer, en esta última secuencia del segundo acto, que la disimulación y el silencio parcial también son imposibles.

Al dedicar casi un acto entero, en el centro de la obra, a este conflicto interior del personaje, Tirso concentra la atención del público en esta cuestión del decir, como si el momento en que el personaje evoluciona del silencio-sufrimiento hacia la palabra enigmática y disimulada fuera lo que más interesa al dramaturgo. Al fin y al cabo, más que en el silencio de su personaje, Tirso se fija sobre todo en las rupturas parciales de este silencio, en la manera en que su héroe pasa del mutismo a un medio silencio y a la palabra. Así, desde el principio de la obra el dramaturgo se esfuerza en escenificar el *alumbramiento*

²¹ Ver Maurel, 1971, p. 493.

de una palabra. El indecible deseo de Amón tiene que abrirse paso a través de distintos caminos: diálogo nocturno del jardín y falsa identidad; diálogo posibilitado por el disfraz de danzante; diálogo, por fin, a cara descubierta, con el fingido pretexto de interpretar una escena de cita amorosa. Poco a poco, Amón se calla cada vez menos, dejando traslucir su secreto. Cuando lo haya revelado totalmente, la acción se precipitará. Al silencio, primero absoluto, luego relativo, del protagonista –silencio que parecía suspender la acción– sucederá la palabra, que será violencia.

Volvamos a tomar el hilo de la intriga. Después de un cuarto encuentro entre los dos protagonistas –en el que Tamar, mediante un solo soneto, significa su voluntad irrevocable, por amor a Joab, de no prestarse más al juego–, surge Jonadab que encuentra al príncipe solo, loco de cólera y de celos. Estos celos, precisamente, provocarán la confesión y acarrearán la ruptura definitiva del silencio. Cuando Amón, en efecto, pronuncia la palabra «celos», Jonadab le pregunta en seguida: «¿No sabré yo acaso / de quién?» (II, vv. 981-82). Y el príncipe solo puede contestar:

Sí, que pues me muero
no puedo callar, ni quiero.
Por Tamar de amor me abraso. (II, vv. 982-84)

El amor ya había hecho imposible el silencio. Ahora los celos acarrearán un sufrimiento más insoportable aún («me muero»), e inducen a Amón a nombrar abiertamente el objeto de su inconfesable pasión. Al fin y al cabo, un único verso basta para decir lo que estaba callado durante casi dos actos. A partir de este momento de revelación, a partir de esta confesión, el crimen de Amón se vuelve inevitable y la tragedia, ineludible. La ruptura del silencio –es decir, la expresión otorgada a un deseo prohibido por fin liberado– engendra la catástrofe. Por lo tanto, aparece aquí toda la dimensión negativa de esta ruptura, frente a lo positivo del silencio-decencia.

A partir de la declaración de Amón –lo que no carece de significación–, Tirso vuelve al texto bíblico que seguirá, en lo sucesivo, más fielmente. En efecto, como en el texto sagrado, Amón se fía de los consejos de Jonadab: por intermedio de su padre manda llamar a Tamar para que le prepare una comida. En cuanto su hermana se presenta, Amón despide a sus criados. El dramaturgo acorta el relato del texto bíblico, omitiendo el largo pasaje en que la infanta prepara la comida del príncipe ante este, para pasar directamente y con una desconcertante rapidez al episodio de la violación. La sobriedad, la concisión y el ritmo entrecortado de las palabras de los dos protagonis-

tas, dan claramente a entender la violencia de sus intercambios. Las réplicas se suceden a velocidad vertiginosa:

TAMAR ¿Tu ley?
 AMÓN Para amor no hay ley.
 TAMAR ¿Tu rey?
 AMÓN Amor es mi rey.
 TAMAR ¿Tu honor?
 AMÓN Mi honor es mi gusto. (II, vv. 1106-08)

El uso de las esticomitias –sobriedad del recurso y economía de medios– en el clímax mismo de la tensión dramática demuestra que, antes que largos discursos, Tirso prefiere la elocuencia trágica de la concisión.

Con este acto se concluye el conflicto interior del personaje de Amón: revelada la causa de su mal, la violación de Tamar le permite aliviar su pasión morbosa. Después de ello, la acción se traslada a otros horizontes. Pero el crimen cometido deja presagiar un desenlace funesto.

*

El tercer acto se distingue por un importante número de secuencias, pues son seis los momentos dramáticos que en él se suceden, traduciendo a un tiempo la disgregación y la aceleración de la acción. Esta jornada se inicia con una secuencia tan breve como violenta, estrechamente vinculada al acto anterior, ya que volvemos a encontrar a Amón y a Tamar. Pero el comportamiento del príncipe es muy distinto: la intensa pasión se ha convertido en un virulento sentimiento de asco por Tamar. Al rechazarla bruscamente y al negarse a quitarle la vida, Amón comete una segunda falta, una ofensa más grave todavía que la violación, según los propios términos de Tamar. Esta no tiene más remedio que proclamar públicamente la deshonor que le ha infligido, pues al contrario de la mayoría de las heroínas de la Comedia, no piensa en ocultar el ultraje. Su afán de venganza es más fuerte, el príncipe violador debe ser castigado ya que no hay la menor esperanza de ver el crimen reparado por un eventual casamiento. Cualquier solución de esta clase es imposible; la falta de Amón es irreparable. El grito de Tamar –una acusación pública que rompe el silencio sobre su desgracia– nos lleva inexorablemente hacia el cumplimiento de la tragedia.

Varios acontecimientos se suceden en la secuencia siguiente. Al igual que el bloque escénico anterior, se inicia con una escena de conflicto, que no se sitúa en el plano del amor o del honor sino en el del poder y de la ambición. Mientras que todos, en el palacio, todavía

ignoran el crimen de Amón, Adonías y Absalón discuten acerca de la sucesión al trono. La virulencia de sus palabras es tal que se amenazan mutuamente de muerte, pero la llegada de David y de Salomón, nombrado por el rey como su sucesor, pone término a la riña. Así empieza a tejerse la intriga política. La llegada de Tamar, desgredada y vestida de luto, de repente interrumpe esa escena. A primera vista parece que esta irrupción solo nos remite al problema del honor, pero esta cuestión del honor ya se plantea en un contexto de poder. La tragedia, a partir de ese momento, toma otro giro: cumplido el incesto, casi se acaba la trayectoria dramática de Amón²², pero la irrupción del tema del poder hará que su muerte, justo castigo después de la horrible transgresión, también sea el resultado de la ambición personal de Absalón. Venganza de honor y conflictos de poderes ya son inseparables.

Tamar clama venganza en su largo parlamento, dirigiéndose primero a su padre, el rey David, y luego a Absalón, su hermano más próximo —pues es del mismo padre y de la misma madre—. Su manera de revelar la ofensa que ha sufrido se opone totalmente a toda discreción. Su relato no omite el menor detalle. Incluso cuando el príncipe la echó a la calle, de ningún modo intentó ella ocultar su deshonra:

Deshonrada por sus calles
tu corte mi llanto oyó;
sus piedras se compadecen,
cubre sus rayos el sol
entre nubes por no ver
caso tan fiero y atroz.
Todos te piden justicia. (III, vv. 232-38)

En su inmenso dolor toma por testigo a la ciudad de Jerusalén entera y, en un grandilocuente parlamento, pide justicia al universo entero:

Padre, hermanos, israelitas,
calles, puertas, cielos, sol,
brutos, peces, aves, plantas,
elementos, campos, Dios,
justicia os pido a todos de un traidor,
de su ley y su hermana violador. (III, vv. 276-81)

Al igual que Raquel en *La mujer que manda en casa*, o como María de Silva en *Escarmientos para el cuerdo*, acaba invocando al Crea-

²² Según Maurel, Amón ya escapa al juicio humano: «La monstruosité de l'inceste suffit à écarter toute sanction commandée par la justice des hommes» (1971, pp. 494-95).

dor de la naturaleza y de los hombres. Ante esta declaración, los demás personajes no contestan sino con el silencio. Silencio del dolor en el caso del rey David, que manda llamar al príncipe Amón y declara, como para sí mismo:

Mudo me deja el dolor;
hablad, ojos, si podéis,
sentid mi mal, lengua sois;
lágrimas serán palabras
que expliquen al corazón.
Rey me llama la justicia,
padre me llama el amor,
uno obliga y otro impele;
¿cuál vencerá de los dos? (III, vv. 285-93)

Silencio de honor por parte de Absalón, que le aconseja a su hermana que se calle²³:

freno a tus lágrimas pon.
Amón es tu hermano y sangre,
a sí mismo se afrentó.
Puertas adentro se quede
mi agravio y tu deshonor. (III, vv. 297-301)

Absalón solo puede proponerle, de momento, acogerla en sus tierras de Bahalazor, lejos de la corte de Jerusalén. Pero, además del pretexto del honor, lo que en verdad le mueve es la ambición, como lo explica unos versos más adelante en un aparte, donde expresa su decisión de vengarse quitando vida y reino al príncipe Amón.

Uno tras otro, los hijos de David salen del escenario, dejando solo al rey antes de la llegada de Amón. De los 37 versos que constituyen el breve diálogo entre el padre y su primogénito, 31 son pronunciados en aparte por David, aniquilado por la elección que tiene que hacer entre la justicia y el perdón. De hecho, el rey no le dirigirá al príncipe más de diez palabras en total, terminando el diálogo de esta forma: «Mirad, príncipe, por vos; / cuidad de vuestro regalo» (III, vv. 379-80). Y David se retira. La brevedad del discurso, reforzada por el uso de la lítote, le resulta suficiente al personaje del rey para dar a entender que ha optado por el perdón y el silencio. Amón puede concluir:

El castigo del prudente
es la tácita objeción. (III, vv. 388-89)

²³ Nótese de paso que, desde un punto de vista dramático, al reanudar Tamar un silencio púdico, la obra parece recobrar un tono más apacible, menos descomulgado, aunque no menos trágico.

Ha comprendido –valorización positiva del silencio– que su juez, por prudencia, se limita a la reprobación silenciosa. Y esta segunda secuencia se concluye con la alegría agradecida y arrepentida del príncipe Amón, que, mediante el favor del perdón paterno, ha recobrado cierta simpatía por parte del público.

Pero Absalón, por su lado, no ha dicho su última palabra. En la secuencia siguiente, resuelto a matar a Amón –«Con su muerte cumpliré / su justicia y mi ambición» (III, vv. 402-03)–, aparece desbordante de ambición: después de descubrir la corona real en una mesa, estando solo, se la coloca en la cabeza y se declara dispuesto a matar a todos los que se opongan a él, es decir, a su hermano, pero también a su padre. En dicho momento surge el rey sorprendiéndole con la corona en la cabeza. Delante de él, Absalón multiplica las mentiras para justificarse. Luego, para probar su buena fe y su amor por Amón, invita al rey con todos sus hijos a la fiesta del esquila en Bahalazor. David, que a pesar de sus recelos quiere dar nuevas muestras de confianza a Absalón, accede a su solicitud para demostrar que le ha perdonado su gesto de ambición. Pero se trata de una traición: el silencio por disimulación ya no es el de Amón, y su víctima ya no es Tamar. El que engaña esta vez es Absalón, y la víctima, David, su padre y su rey, es engañada en el momento mismo en que le da su prueba más grande de amor y de confianza. En una sola secuencia, Tirso se las arregla para que Absalón cometa una falta al menos tan grave como el crimen que Amón ha perpetrado al cabo de dos actos²⁴.

La secuencia siguiente, que se desarrolla en las tierras de Absalón, permite relajar la tensión dramática: el marco rústico, el lenguaje campesino, las canciones de los pastores, la fiesta del esquila de las ovejas, todo ello transporta al público a una atmósfera más ligera y, según parece al principio, más serena. Pero con la llegada de los hijos de David la amenaza trágica vuelve a surgir, amenaza que vienen a acrecentar las profecías de la pastora Laureta acerca del destino de los cuatro príncipes. El silencio, en verdad, no tiene su sitio aquí, a no ser

²⁴ En oposición a la opinión de Metford (1950) y de Sloman (1958), que ven en la ambición de Absalón una intriga secundaria desprovista, en la tragedia de Tirso, de verdadera utilidad, hay que insistir en el papel de la dimensión política en *La venganza de Tamar*. Subrayar la ambición de Absalón contribuye ante todo, como escribe Albrecht, a alentar cierta simpatía en el público respecto al personaje de Amón, así como a presagiar la muerte futura del bello Absalón, condenado por su fratricidio. Pero también es desplazar la cuestión del castigo de Amón del solo plano del honor –en el que el castigo es justo– hacia el de la política, donde el ejecutor ya no es inocente. De justiciero, Absalón pasa a ser culpable. El público ya no sabe dónde está la culpa, dónde está la justicia (ver Albrecht, 1994, p. 96).

a través de los dos apartes de Absalón, que persiste en disimular a los demás su verdadera ambición:

(*Aparte.*) Sobre el trono me han de ver
de mi padre coronado.
Mucra en el convite Amón,
quede vengada Tamar,
dé la corona lugar
a que le herede Absalón. (III, vv. 844-49)

Ya no se puede tener duda alguna sobre las motivaciones de Absalón: es su sed de poder, y no un afán de justicia, lo que le impele a matar a su hermano Amón.

La quinta secuencia se inicia con una nueva canción de los pastores, cuya alegría ya no es sino aparente; esta intervención es similar a la de un coro antiguo, que comenta la acción y predice el desenlace. El crimen se comete fuera del escenario; las voces de los príncipes, los gritos de riña, los ruidos de vajilla quebrada que llegan al espectador, la huida de Salomón, de Adonías y de los pastores espantados bastan para sugerir el acontecimiento. El escenario queda totalmente vacío. Entonces puede aparecer en silencio una visión de horror. Una didascalía describe con minucia lo que ha de ver el espectador o imaginar el lector, antes de que la intriga reanude su curso: una mesa en desorden, vajillas tiradas por el suelo, los manteles ensangrentados, y, boca arriba sobre la mesa, Amón, con una daga atravesada por la garganta. Ni una palabra. Solo hablan los hechos, según un recurso a menudo empleado en las comedias hagiográficas, donde una visión final deja ver lo que ha sido del héroe de la obra, en el paraíso o en el infierno. Aquí el efecto obtenido es particularmente sobrecogedor. El silencio que acompaña a esta visión no hace sino acentuar su aspecto terrorífico. Pero solo dura un instante. Irrumpen Absalón y Tamar, que comentan el espectáculo. Ofreciéndole a su hermana la muerte de Amón a modo de venganza, Absalón por primera vez confiesa su ambición delante de un testigo: «Heredar el reino trato» (III, v. 977).

Cometido el fratricidio, Absalón deja de ocultar sus verdaderas intenciones, las cuales, lejos de suscitar la reprobación de Tamar, acarrean su plena adhesión: «Déntele los cielos bellos» (III, v. 978).

El desenlace está próximo. Para concluir la tragedia, Tirso elige dar la palabra al viejo rey. Mientras espera, alarmado, el regreso de su primogénito, David da rienda suelta a la angustia y a los sentimientos diversos que le asaltan. Así se mezclan en su largo monólogo la ilusión de volver a encontrar a su hijo, la conciencia de su ausencia y el presentimiento de su muerte. Cuando por fin llegan Salomón y Adonías, David los interroga:

¿Venís buenos?
 ¿Qué es de vuestros dos hermanos?
 ¿Calláis? Siempre fue el silencio
 embajador de desgracias.
 ¿Lloráis? Hartos mensajeros
 mis sospechas certifican.
 Ay, adivinos recelos,
 ¿mató Absalón a su hermano? (III, vv. 1046-53)

Más que la respuesta afirmativa de Salomón, son los silencios de los dos hijos los que confirman al rey sus presentimientos. Ante la infinita desesperación de su padre, quedan sin voz. Muda reacción o trauma ante el horror del fratricidio de Absalón, mudo respeto ante el dolor de su padre y de su rey, su silencio también es semejante a la reacción del público, tan impresionado como estos espectadores en primer grado que son Adonías y Salomón. Si el silencio de los hijos de David es, para este, presagio y confirmación de la desgracia, de igual modo es para el dramaturgo un modo elocuente de hacer sentir lo trágico, como ya había sido el caso durante el episodio de la violación.

Así Tirso pone fin al drama con el parlamento de David que, desesperado, concluye en el dolor una tragedia de la culpabilidad, donde voluntad de justicia y voluntad de perdón no han dejado de enfrentarse. En el desenlace, sin embargo, el perdón consentido a Amón y el dolor que el dramaturgo deja manifestarse ante la muerte de este, parecen mostrar que Tirso propende a favor de la compasión y del perdón²⁵, y que rechaza toda justicia humana ciega y sangrienta.

²⁵ Como escribe Maurel (1971, p. 495), la venganza de Tamar solo es el desenlace aparente de la obra; el verdadero desenlace de la misma es el perdón de David frente a la pasión incestuosa de su primogénito. Una vez muerto este, el padre llora a su hijo; en ningún momento David vuelve a la cuestión de la culpabilidad de Amón: nunca le pesa haberle otorgado su perdón. Desde este punto de vista, parece claro que la sinceridad del personaje paterno remite a la adhesión del dramaturgo a los sentimientos que le animan. Por eso no concuerdo totalmente con la interpretación de Albrecht, cuando escribe acerca del desenlace: «The dispersion of guilt, with no reconciliation at the end, leaves the play open-ended, very "dramatic" and very much a challenge to the audience. [...] Tamar sets our judgement free» (1994, p. 102). Lo que es cierto para el desarrollo del drama —el hecho de que Tirso no diga dónde se encuentra la justicia y dónde se encuentra la falta— deja de serlo para el desenlace. Al optar por mostrar el dolor de un padre abatido por la muerte de su querido hijo, Tirso deja al espectador sobre una imagen positiva, la del amor y del perdón; de este modo, da a entender que comparte la posición de David, tan claramente como antes había condenado el comportamiento de Absalón.

En *La venganza de Tamar* los silencios de los personajes cobran valores muy diferentes. Presente durante casi dos actos en la trayectoria dramática de Amón, el silencio constituye, frente al amor prohibido –el incesto–, una barrera benéfica. El romperlo conduce al protagonista a cometer la transgresión y, por ende, le lleva a su perdición. Muy distinto es el caso de Absalón: frente al poder, es decir, frente al rey David, su silencio ya no es sino traición. Como silencio-disimulación alzado en contra de la autoridad legítima, resulta sumamente negativo.

En cuanto a los silencios dramáticos, todos tienden, en esta obra, a la misma meta: intensificar lo trágico o hacerlo más sensible. Más elocuentes que las palabras, constituyen dentro del texto teatral hablado una especie de paréntesis. Subrayan el pudor en el dolor o el mutismo ante el horror. Así condensa Tirso sus efectos dramáticos, con una economía de recursos y una sobriedad a la medida de la magnitud trágica de su drama.

EL HONOR EN LA COMEDIA: EL SILENCIO EN AYUDA DEL HONOR

El celoso prudente

La acción de *El celoso prudente*²⁶ se desarrolla en Praga, en una Bohemia abiertamente exótica e imaginaria. El príncipe Sigismundo está sinceramente prendado de Lisena, la hija de un simple caballero, mientras que su padre, el rey de Bohemia, le tiene destinado a la princesa de Hungría, Leonora. Pero resulta que esta quiere al infante don Alberto (el hermano menor de Sigismundo) que la quiere también. La comedia escenifica los subterfugios que los jóvenes protagonistas ponen en obra para oponerse a las tiránicas decisiones paternas y para que Sigismundo, a despecho de la evidente desigualdad social, pueda casarse con Lisena. Así la voluntad de los padres resulta escarnecida por hábiles estratagemas y donosas burlas forjadas por los jóvenes héroes. Pero la intriga se complica más todavía: Diana, la hermana mayor de Lisena, con el fin de proteger los amores de su hermana, simula ser oficialmente la dama del príncipe Sigismundo. Por eso su padre Fisberto decide casarla y el rey la desposa con don Sancho de Urrea, un noble caballero español. No tarda este en creer que el prín-

²⁶ Si bien se sabe que este drama fue publicado en *Cigarrales de Toledo*, se ignora la fecha exacta de su composición. Sin embargo, sugirió B. de los Ríos (ODC, I, pp. 1219 y 1225) que esta pieza había sido escrita en 1615, lo que más o menos corresponde con las fechas que proponen R. y F. Labarre en su estudio métrico (1981, p. 57).

cipe Sigismundo corteja a su esposa y planea lavar con sangre la deshonor de la que piensa ser víctima. El peligro que corre Diana va aumentando a lo largo de los dos últimos actos y este virtual drama de honor a menudo amaga con convertir esta comedia de tono lúdico en tragedia. Con todo, Sancho revelará ser un celoso prudente, por lo que siempre seguirá buscando en secreto las pruebas de la culpabilidad de Diana y no cesará de aplazar su venganza.

Conviene abordar *El celoso prudente*²⁷ siguiendo dos líneas principales de lectura: primero estudiaré cómo Diana, Lisena, Sigismundo y Alberto se organizan para hacer triunfar sus amores. Luego me fijaré en el comportamiento de Sancho cuando cree su honor ofendido. De todo ello resultará que los personajes, para salirse con la suya, hacen uso del silencio de contrastada manera: unos –los jóvenes protagonistas– emplean la donosa táctica que consiste en ocultar sus verdaderos sentimientos con el fin de asegurarles un mayor triunfo. Otro –el marido amenazado en su honor– se ve obligado a elegir una estrategia defensiva y debe llevar a cabo un doloroso aprendizaje del silencio. Unos y otros, sin embargo, coincidirán en su igual capacidad para dominar el lenguaje, dominio que garantiza su éxito común.

El silencio-disimulación de los jóvenes protagonistas

El tema del silencio ya se manifiesta en la primera escena²⁸. Acaba Diana de sorprender a su hermana menor en el jardín, en plena noche, con una carta en la mano. A partir de ese momento no dejará de indagar qué hace su hermana a tal hora y en tal lugar, y el contenido del mensaje que oculta. Pero Lisena, aunque pillada en falta, se empeña en callar. Esta porfía en el silencio –para Lisena «el secreto es mejor» (p. 1230)– inevitablemente lleva a Diana a concluir que el honor de su hermana está puesto en peligro, o incluso que su hermana menor ya ha incurrido en alguna deshonor. Sintiendo responsable, a fuer de hermana mayor, del honor de la familia, Diana manifiesta ser, ya desde el principio de la obra, muy consciente del precio que hay que otorgar al silencio de honor:

²⁷ Este drama de Tirso ha sido estudiado frecuentemente por comparación con el teatro de Calderón: ver, entre otros, Cossío, 1923; Wilson, 1961. En cuanto a la manera en que Tirso enfoca en esta obra el código del honor –tema que dio lugar a diversas controversias–, ha sido objeto de numerosos estudios; ver en particular el susodicho artículo de Wilson, la tesis de Maurel (1971, pp. 433-41) y, por último, la tesis de Vitse (1988, pp. 415-28). Por tanto, poco hablaré de este punto.

²⁸ Ver los cuadros en el apéndice.

¿Tú has de encubrirme a mí nada?
 Bien lo que me amas se ve.
 ¡Tú a tal hora en el jardín
 sola, con luz y papel,
 sin que yo sepa a qué fin!
 ¿Merece saber más dél
 que yo esta murta y jazmín?
 Si de testigos te enojas,
 que hablar puedan en tu mengua
 cuando cuentes tus congojas,
 yo solo tengo una lengua,
 e infinitas estas hojas.
 Murmurar las siento aquí
 con cualquier aura liviana,
 y debe de ser de ti:
 porque, siendo yo tu hermana,
 no te osas fiar de mí. (p. 1230)

Enarbolando la amenaza de la maledicencia (*murmurar*), que rompería el secreto del honor, Diana, que encarna doblemente el honor –además de ser hermana mayor, no conoce el amor²⁹–, intenta obligar a Lisena a un no-silencio de amor para preservar mejor el silencio de honor. Porque el primer objetivo de Diana es la protección de la honra de su familia, como demuestra este parlamento que dirige a Lisena:

soy tu hermana mayor:
 esta es hora sospechosa,
 el papel encubridor
 de algún liviano suceso;
 la luz señal que procuras
 publicar tu poco seso [...];
 el sitio no conveniente
 para quien profesa honor
 y el riesgo que corre siente; [...]

Soy tu sangre, tengo parte
 en tu mal o bien, y temo
 no haya venido a engañarte
 quien a tal hora provoca
 tus deseos inconstantes:
 que una travesura loca
 es mal de participantes,
 que a todo un linaje toca. (p. 1231)

²⁹ Comp. las palabras de la misma Diana: «Bien sabes que no sé amar, / y que hasta ahora no ha habido / quien me haya puesto en cuidado» (p. 1231).

Diana aprovecha entonces las preocupaciones de su hermana menor —también atenta a no poner su honor en tela de juicio, aunque sigue negándose a revelar su secreto amoroso— y poco a poco le induce a la confesión. A pesar de la apremiante curiosidad de su hermana por saber el nombre de su pretendiente, la prudente Lisena procede con revelaciones muy progresivas: confiesa gradualmente que su amado es de alta alcurnia, que es más que un conde, más que un marqués, más que un duque...

Casi doscientos cincuenta versos habrán sido necesarios antes de que Lisena declare que el primogénito del rey en persona, el príncipe Sigismundo, le ha dado cita en este jardín y que le está esperando. El carácter inaudito de este amor, el secreto que requiere imperativamente, la desigualdad social que implica y, sobre todo, el temor de que su hermana mayor, hasta aquí reacia a toda pasión, pueda reprocharle su actitud o prendarse, por celos, de su pretendiente³⁰ habían incitado a Lisena, desde el principio, a guardar silencio. Pero la fuerza de persuasión de Diana acaba triunfando. Una vez enterada de la verdad, se preocupa por saber si otros están informados, pues a su modo de ver: «Importa que a la malicia / amor discreto prevenga» (p. 1235). Solo Gascón, lacayo de la casa, está al tanto de estas aventuras, como mensajero del príncipe.

En esta primera escena nace una complicidad nueva entre las dos hijas de Fisberto: Diana quiere ser la confidente y la intermediaria de los amores de su hermana, se adhiere a sus proyectos amorosos y le ayudará a realizarlos, prometiéndole además guardar el secreto.

Al llegar el príncipe Sigismundo, Lisena apaga su candelabro para que la oscuridad proteja su entrevista. Diana esconde en su manga el retrato y el billete del príncipe, y se aparta a un lado. La noche es el único testigo privilegiado de los amores de Sigismundo y de Lisena, y el silencio, el padrino de estas bodas secretas:

Noche alegre, quinta amena,
si porque mis bodas son
sin testigos os dan pena,
padrino el silencio sea. (p. 1236)

Y Sigismundo, dirigiéndose a su amada, aún puede añadir:

³⁰ «Aunque amor comunicado / dicen que dilata el pecho, / temí la envidia, Diana, / que te pudiera causar», declara explícitamente Lisena a continuación de sus confidencias (p. 1234). El tema de la envidia, muy frecuente en la Comedia, se manifiesta a lo largo de esta escena. Tópico de la literatura del Siglo de Oro, los celos que hacen nacer el amor se inscriben aquí en una situación propia del teatro de Tirso, a saber la rivalidad amorosa de dos hermanas, que también encontramos, por ejemplo, en *Marta la piadosa* y en *Quien calla otorga*.

Al amor llamó un discreto
 escritura sin testigos.
 No hace su honesta lucha
 de anfiteatros caso
 donde mira gente mucha. (p. 1237)

Así pues, la comedia se abre con escenas donde las campos semánticos de la noche, del amor y del secreto están estrechamente entrelazados. Por lo tanto, se precisa el tono de la obra: se tratará de un maravilloso cuento dramático, donde el amor y el secreto prevalecerán, no tanto para ocultar una relación culpable como para preservar una honesta y pura pasión³¹. Nada sospechoso, en efecto, en esta voluntad de silencio de los protagonistas. Remite, por una parte, a la tradición del secreto de amor y se justifica, por otra parte, por la situación particular de los dos amantes, cuya unión es dificultada por las decisiones paternas. Los amores secretos de Lisena y del príncipe son tan puros como la noche estrellada que los rodea y protege³².

Mientras Lisena le informa al príncipe de que Diana se ha hecho su cómplice, los mismos criados, a semejanza de sus señores, van a jugar sobre el tema del secreto. Carola, la criada de Lisena, intenta descubrir la identidad del pretendiente de su señora interrogando a Gascón, su propio pretendiente, a quien no reconoce por la oscuridad. El gracioso aprovecha la ocasión para poner a prueba a su amante: oculta su propio nombre y se niega a revelar el del misterioso pretendiente. Su diálogo pronto es interrumpido por la llegada inopinada del padre de las dos doncellas, que apenas les deja tiempo a Sigismundo y a Gascón para huir precipitadamente.

Las sospechas y el interrogatorio apremiante de Fisberto no tardan en alarmar a las dos hermanas. Ante la cólera paterna, hacen muestra de un silencio cómplice, negando primero la presencia de un hombre en el jardín y luego resistiéndose a confesar su identidad al padre. Este silencio por denegación de nuevo deja sospechar una deshonor y Fisberto se imagina lo peor. Sin embargo, Diana, tomándole la delantera, se indigna de las acusaciones de su padre y hace ademán de marcharse. Al detenerla por la manga, Fisberto descubre el billete y el retrato del príncipe. A Lisena, que deplora en un aparte el peligroso

³¹ El billete que Sigismundo dirige a Lisena, y que lee Diana, confirma la honestidad de este amor. Así escribió el príncipe en su mensaje: «La mano os tengo de dar / sin poner mi amor por obra, / que no soy como el que cobra / sin intención de pagar» (p. 1233).

³² Ver las palabras de Sigismundo cuando sale al escenario: «La noche se ha desojado / en ver mis dichas, Gascón. / Ojos son esas estrellas / con que hecho un Argos pretende / ver mi amor por todas ellas» (p. 1235).

contratiempo, Diana dirige discretamente estas pocas palabras: «Por sacarte deste aprieto, / tengo de ser la culpada» (p. 1241). Desde entonces se establece toda una estrategia del silencio y de la disimulación. Lisena, a fin de desviar las sospechas de su padre, le explica que acababa de entrar en el jardín y de sorprender a Diana en compañía de un galán. Diana, ante las fingidas e insolentes acusaciones de su hermana y ante las amonestaciones de su padre, opta por callarse y deja creer, con esta muda actitud, en su culpabilidad. Pero no va más allá de este consentimiento silencioso y, si bien acepta ser objeto de las sospechas paternas, se guarda de mentir o de confesar una falsa relación amorosa. Más tarde, a solas, explica que si ha elegido tomar los amores principescos de Lisena por su cuenta, es para que puedan realizarse: «seré amante en opinión, / pues no puedo en ejercicio» (p. 1242). Así pues, para todos, Diana se vuelve la doncella que enamoró a Sigismundo. Más que mera cómplice del secreto amoroso, ahora tiene un papel de primer plano en la estratagema de la que es instigadora y que se proseguirá hasta el desenlace de la obra.

Pero la estrategia del silencio-disimulación no es privativa de las dos hermanas: el mismo Fisberto recurre a ella para preservar su honor. En efecto, el padre de Diana a toda costa quiere informar al rey de la situación, y esto con el único objetivo de arreglarlo todo en secreto. Empieza a dirigirse al monarca con estas palabras:

Vuestra Majestad se sirva
de oírme aparte un secreto,
y esta prisa no le espante,
porque la pide el remedio. (p. 1243)

Después de ponerle al tanto del amor de Sigismundo por su hija mayor, Fisberto añade al punto:

y si tomas mi consejo,
no con alborotos hagas
agravio al sabio silencio;
que yo casaré a Diana. (p. 1244)

Sin tardar el rey acepta atender esta prudente recomendación, resuelto a echar tierra a este secreto asunto de estado. Para agradecer la lealtad de Fisberto, decide casar a Diana lo antes posible y elige un esposo para ella: don Sancho de Urrea, un español de alta nobleza. Así, los dos personajes paternos piensan poder obligar a Sigismundo a casarse con la princesa de Hungría. Pero olvidan tomar en cuenta la ingeniosidad de los infantes de Bohemia, y el amor del infante don Alberto por dicha princesa. A su vez, los dos hijos del rey se alían en secreto: «juntos podremos, / contra caducos enojos, / entablar nues-

tros sucesos», dice Alberto en un aparte a su hermano (p. 1245). Al final de este primer acto, pues, nuevas estratagemas se anuncian, que vendrán a enriquecer la única estrategia del silencio hasta aquí emprendida, la del silencio por omisión.

*

El segundo acto se inicia con las bodas de Diana y don Sancho de Urrea. El rey, los infantes, los deudos de Diana, todos están presentes para celebrar esta nueva unión. Sancho le agradece al rey el haberle dado tan hermosa esposa, pero a un tiempo expresa sus temores ante la diferencia de edad que le separa de su mujer. Para calmar sus dudas, Fisberto le sosiega; y, si para hacerlo toma la palabra en vez de su hija, es porque «en tal acción, el ser muda / hace a la novia más bella» (p. 1246). La actitud de Diana no desmiente esta valorización del silencio en la joven esposa. Ella no ha dicho una palabra desde el principio del acto y espera que su padre haya hablado para expresar, de manera concisa, su conformidad con el discurso paterno:

Habló mi padre por mí,
como mi padre en efeto.
En su gusto comprometo
todo el del alma que os di,
rindiendo al rey, mi señor,
las gracias de haberme honrado. (pp. 1246-47)

En este parlamento tan breve como denso, Diana revela su total respeto al decoro, manifestando su sumisión y su plena aceptación del casamiento que le impusieron: al acatar sin reparos la voluntad del padre, la noble doncella se comporta con arreglo a su rango. Su consentimiento, cabe destacarlo, pasa por un silencio relativo: no hay ausencia total de palabras sino elección deliberada de un hablar conciso, que solo es el eco atenuado del parlamento del padre. El silencio-obediencia de los personajes femeninos se traduce casi siempre bajo esta forma de comunicación mínima.

Nos resulta más fácil, a estas alturas, apreciar la estratagema que Diana inventó al principio del primer acto para salvar los amores de su hermana menor. No cabe duda de que se inscribe en la coherencia de conducta del personaje de Diana, heroína de honor. Cumpliendo plenamente con su papel de primogénita, no es solamente capaz de defender el honor de su familia. Conocida por su carácter reactivo a la pasión amorosa³³, como la mayoría de las Dianas de la Comedia³⁴, la

³³ Ver la declaración de Lisena a su hermana mayor: «Ya yo sé que te has querido / alzar con el principado / de la crueldad y el olvido, / y que cuantos quieren bien, /

hija mayor de Fisberto también sabe aceptar sin protestas un casamiento forzado que en general rechazan sus hermanas de teatro. Mediante este desacostumbrado comportamiento, no conforme al tópico de la mujer esquiva, Tirso subraya el sentido del honor y de la lealtad de Diana, su adhesión tanto a la voluntad de su padre como al amor de su esposo, lo que no carece de importancia para la continuación de la intriga.

Por ahora, el subterfugio elaborado en el primer acto se prosigue. Los jóvenes protagonistas van a seguir actuando como si Diana fuera, o hubiera sido, la amada del príncipe Sigismundo, y Diana volverá a ser el objeto tácticamente pasivo de la estratagema a la que supo dar el primer impulso. Con la diferencia de que, en el primer acto, Lisena era quien, por la breve y secreta instigación de Diana, tomaba la palabra para acusar a su hermana, mientras que esta se encerraba en el silencio; ahora será Sigismundo quien prolongará una artimaña en la que Diana, como actriz pasiva, solo servirá de pantalla; más tarde aún, ella será únicamente un nombre prestado.

Durante la primera escena del segundo acto, Sigismundo expresa en un aparte su intención de proseguir la estratagema del acto precedente: simula estar afectado por el casamiento de Diana y manifiesta públicamente su desaprobación. Pese a las incitaciones del rey, el príncipe se niega a cumplimentar a Sancho y declara que este casamiento era inútil. «¿Por qué ocasión?», le pregunta entonces el rey. Y Sigismundo le contesta:

Yo la sé;
y aunque por no alborotalle
en esta ocasión la calle,
algún día la diré. (p. 1247)

Al expresarse así a medias palabras, siembra el desconcierto en la mente de Sancho, que intenta comprender interrogándole; pero el príncipe le corta la palabra y esquiva sus preguntas con respuestas ambiguas, de modo que el rey debe amenazarle con tono autoritario para lograr que su hijo se calle. Sigismundo, ya lo vemos, utiliza un lenguaje a medias palabras: procede por alusiones e insinuaciones, manifiesta su resentimiento sin por ello revelar cuál es su causa; dosifica las informaciones, mezclando hábilmente palabra y silencio. El

una Anajarte alemana / en tu severidad ven, / siendo en el nombre de Diana, / como en belleza y en desdén» (p. 1231).

³⁴ Pienso particularmente en la famosa Diana de *El perro del hortelano* de Lope, o en la de *El castigo del pensó que* de Tirso, menos conocida.

silencio, por lo tanto, sigue siendo el fundamento de la estrategia de los jóvenes protagonistas enamorados.

Unas escenas más tarde, el príncipe le encarga a Gascón, el gracioso, que cite a Lisena para la misma noche³⁵: «Dile a mi Lisena bella / que salga a las once [...], / y que se finja Diana; / que por ella la he de hablar» (p. 1251). Pero especifica a propósito de la esposa de Sancho:

Fingirme su galán trato,
y con debido secreto
guardar el justo respeto
que pide el cuerdo recato
de don Sancho, que es su esposo
y el vasallo más leal
de Bohemia, y haré mal
si vive por mí celoso. (p. 1251)

En efecto, Gascón le ha estipulado la condición que Diana pone para esta nueva estratagema: «Dejando a salvo su honor / licencia a aquesto te da» (p. 1251). Así que el ardid sigue respetando el decoro y el honor de Diana. Callar los verdaderos amores de Sigismundo y Lisena, y engañar a los dos personajes paternos sugiriendo otra relación amorosa, no se hará nunca en detrimento del honor. Es lo que confirma Diana cuando declara a su hermana menor, poco antes de la cita nocturna en que Lisena se servirá de su nombre:

Deseo tanto, te prometo,
esto de verte reinar,
que, en fin, como ha de durar
poco, y con tanto secreto,
consiento en aqueste engaño,
como no toque al decoro
de don Sancho, que le adoro. (p. 1257)

Por lo tanto, Diana no participará activamente, por decirlo así, en persona, en el ardid del que fue la primera instigadora. Solo prestará su nombre³⁶, lo que no es poco, en verdad, si recordamos que el mero nombre puede llevar en el Siglo de Oro todo el peso del honor. Por eso, poco después, le hace las siguientes recomendaciones a Lisena:

Mi honra y nombre te encomiendo. [...]
Corre riesgo, y me da pena.

³⁵ Cabe subrayar que esta segunda cita entre Sigismundo y Lisena, una vez más, es una cita nocturna; de manera significativa, secreto amoroso, estratagema ingeniosa y secuencia nocturna vuelven a coincidir, como en el primer acto.

³⁶ Lisena declara en efecto a su hermana: «Y el nombre tengo de hurtarte / siendo solo en él Diana» (p. 1256).

Guárdamele, y no te asombre,
 porque quien tiene mal nombre,
 nunca cobra buena fama. (p. 1257)

Maurel deduce de esto que hay una contradicción entre el «juego peligroso para su honor y su felicidad»³⁷, que prosigue Diana, y el amor que siente por Sancho. Por el contrario, Tirso muestra de manera evidente a través de esta escena que Diana es a la vez hermana mayor responsable del honor familiar –y así dispuesta a proteger los amores secretos de su hermana– y esposa cariñosa consciente del honor conyugal –y, por ello, muy atenta a no poner en tela de juicio su honor de esposa y el de Sancho–. Esforzándose por conciliar estas dos exigencias, el personaje de Diana saca toda su coherencia de una misma preocupación por salvaguardar el honor.

En cuanto al infante don Alberto, participa a su vez en esta estrategia del silencio y de la disimulación inventando una nueva estratagema. Lo hace en una escena que, situada en medio del segundo acto, al principio de la segunda secuencia, se opone simétricamente a otro momento central del primer acto, situado también al principio del segundo bloque escénico³⁸. En la primera jornada Alberto había intentado inducir a su padre a modificar los proyectos de matrimonio que el rey había concebido para Sigismundo, utilizando así la táctica de la franqueza y confesando sin rodeos su amor por Leonora³⁹; había elegido primero decir la verdad y hablar, pero ello había acarreado el furor paterno. Por eso, en la nueva entrevista del segundo acto, el infante opta por la disimulación y la mentira, obligado a ocultar esa verdad que su padre se niega a oír. Le hace creer al rey de Bohemia que Sigismundo ahora quiere a la princesa Leonora y que él, en consecuencia, desea olvidar su inclinación primera por la infanta de Hungría, quien –en esto reside lo esencial de su ardid– tiene un gran parecido con Lisena. Muy contento al oír que sus hijos se conforman con sus proyectos, el rey, sin la menor vacilación, da crédito a la mentira del infante.

³⁷ «[Diana] va poursuivre ce jeu, périlleux pour son honneur et pour son bonheur» (Maurel, 1971, p. 435).

³⁸ A la luz de los cuadros que se encuentran en el apéndice, en efecto, se puede observar la simetría que existe entre el inicio de la secuencia B y el de la secuencia D.

³⁹ El infante implora ante su padre: «Yo, padre caro, que a Leonora adoro, / y en sus ojos recíprocos colijo / correspondiente gusto, en lazos de oro / de sus cabellos mi prisión elijo. / Sigismundo no la ama: si el decoro / de mi vida te mueve, el ser tu hijo, / y no me quieres presto llorar muerto, / agrada a Sigismundo, obliga a Alberto» (p. 1243).

Una vez informado del nuevo ardid por su hermano, Sigismundo se esmera en no revelar este secreto, demasiado importante y valioso para arriesgarse a verlo divulgado. Solo se limita a avisar a Lisena, durante su segunda cita nocturna, sin decirle precisamente lo que va a ocurrir: «que en la calle es ignorancia / fiar secretos a piedras, / que tienen ecos y hablan» (pp. 1260-61). Por lo tanto, el nuevo ardid de Alberto ha acarreado un nuevo silencio, como reacción en cadena, por decirlo así, para que los personajes paternos –el rey de Bohemia y el viejo Fisberto– permanezcan en la total ignorancia de lo que se está preparando.

Como veremos, esta última invención de Alberto dará pie a la apoteosis que constituye el desenlace de la obra. Por ahora, lo esencial es ver que los jóvenes protagonistas, en la segunda jornada, han perfeccionado aún más su utilización táctica del silencio-disimulación, que es fuente de nuevas invenciones; invenciones necesarias que, sin embargo, nunca sobrepasan los límites del decoro.

✱

En el tercer acto, en efecto, asistimos al coronamiento del comportamiento virtuoso –y silencioso– de Diana, y el ingenioso subterfugio inventado por Alberto alcanza su apogeo. Ya desde la primera escena, Lisena conversa con su hermana mayor, una Lisena que no cabe en sí de gozo ante el próximo éxito de sus aspiraciones amorosas. Diana comparte la dicha de su hermana menor, pero confiesa con todo que está preocupada por el estado melancólico y agitado de su esposo. Intranquila, se pregunta qué tendrá que hacer por si Sancho llega a dudar de su honor, aunque hasta ahora el noble español no le ha dicho nada. Como explica a Lisena, «Don Sancho es cuerdo marido, / y el cuerdo es disimulado» (p. 1264). Resulta que Diana ignora las causas de la desazón de su marido, pero basta con que sorprenda sus palabras, unas escenas más adelante, para que decida romper el silencio y decírselo todo:

A quemarme con la casa
se dispone. ¿Qué herejía
cometéis, desdicha mía?
Contarele lo que pasa;
que si hasta aquí fue prudencia
callar, ya no lo será.
Mi hermana a casarse va;
la ocasión me da licencia
a descubrir este engaño;
que si para lo que he hecho

fue el secreto de provecho,
ya de hoy más será en mi daño. (p. 1268)

En cuanto Diana conoce precisamente la índole de las sospechas de su esposo, ya no vacila: quiere poner término al primer subterfugio, decir la verdad sobre su papel en la historia de los amores de Lisena. Pero cuando lo intenta, Sancho se empeña en tranquilizar a su esposa y se niega a escuchar sus explicaciones. Así deduce ella que finalmente tiene que guardar silencio, ya que no se le piden justificaciones:

Callaré, pues él lo hace;
que quien de disculpas usa
sin pedir las, si se excusa,
neciamente satisface. (p. 1269)

Además, Diana tiene motivos para tranquilizarse: el casamiento de su hermana con el príncipe, previsto para el mismo día, probará su inocencia a Sancho. Al no lograr hacerse escuchar, difiere por algunas horas el momento de revelar la verdad y decide irse a Valdeflores, donde Sancho podrá darse cuenta de que la culpabilidad de su esposa solo era falsa apariencia. Si Diana prolonga su silencio, impuesto por el comportamiento de Sancho, es únicamente porque sabe que es provisional, antes de las necesarias revelaciones finales. Estamos muy lejos, por consiguiente, de un proceso trágico, cuando el silencio de un personaje acarrea el silencio de otro, según una espiral que progresivamente lleva a la ausencia de comunicación. Aquí la palabra solamente está diferida hasta la próxima resolución del drama.

La ingeniosa estratagema de Alberto ya puede concretarse, y Lisena toma la identidad de Leonora. Las burlas se suceden en cascada, el subterfugio se convierte en juego y agudezas deslumbrantes⁴⁰. Cuando el rey oye a Diana felicitar a su hermana Lisena, ya princesa, él cree que le han traicionado, pero Alberto le sosiega explicándole que Diana está equivocada por la singular semejanza que existe entre Leonora y Lisena. Y el monarca se echa a reír, pero quiere a pesar de todo que se desengañe a Diana:

⁴⁰ El marqués Enrique es el primer personaje burlado: seguro de que tiene ante sí a la bella Lisena, de la que está prendado, le aseguran sin embargo que la joven no es sino la princesa de Hungría. Luego viene el rey que, aunque estupefacto, acepta de entrada esta extraordinaria semejanza que ya le señalaron. La confusión de Enrique, así como la de Diana y de Fisberto, divierten mucho al monarca. Gracias a Alberto, el rey cree que todos estos personajes están equivocados, cuando en realidad él es quien está burlado. Por una sutil inversión de situación, el dramaturgo se las arregla para que los personajes que en apariencia se equivocan estén en lo cierto, mientras que el que piensa no equivocarse es el verdadero burlado.

¡Donosas burlas nos hace
la similitud que vemos
en estas dos hermosuras!
Basta el engaño: no quiero
que Diana esté quejosa.
Decídselo. (p. 1277)

Sin embargo Alberto se niega a hacerlo. «¿Por qué la habéis de engañar?», pregunta entonces el rey. «La Princesa gusta desto», contesta al punto Alberto (p. 1277). Con esta frase perentoria, que hace las veces de fórmula mágica, Alberto ataja las preguntas de su padre. El mismo procedimiento se repite con la llegada de Fisberto. Al ver que el viejo también está burlado, el rey exclama: «De regocijos es tiempo; / mas ya es bien desengañarle, / que no es razón que el buen viejo / se altere». Alberto le interrumpe en el acto: «¿Qué? No, señor. / La princesa gusta desto» (p. 1277). Así, Alberto no solo se ha convertido en maestro en el arte de la estratagema, sino también en el del lenguaje. Una frase, semejante a una fórmula mágica, basta ahora para apaciguar e incluso hacer callar a este padre y a este rey, a quien había enfurecido, dos actos antes, por un exceso de palabras y de franqueza. Así pues, el silencio-disimulación, el comedimiento y la ingeniosidad en los que se ha adiestrado el infante –al igual que los demás personajes– han posibilitado el casamiento de Sigismundo y de Lisena, así como el de la princesa Leonora y de Alberto.

Cuando a su tiempo Leonora se da a conocer, revelando así que ella es la esposa del infante don Alberto, el rey se pone furioso. Pero, gracias a la intercesión de la infanta de Hungría y a las explicaciones de los jóvenes protagonistas, acaba por perdonar:

Alto; digno es este cuento
que no se acabe en tragedia. (p. 1279)

Los ingeniosos ardides y las donosas burlas de los jóvenes héroes han vencido, por fin, la cólera del viejo padre y sus primeros proyectos de casamiento.

Por su parte, Diana explica cómo el billete de Sigismundo que Fisberto encontró en su manga la llevó a forjar la primera estratagema y a hacer creer que era la amada del príncipe. La inocencia de sus palabras y la rectitud de sus objetivos ya no dejan lugar a duda:

yo, que el deseo
de ver reinar a Lisena
he cumplido con aquesto,
sufrí, cuerda, los agravios
de mi padre, y al secreto

encomendé la ventura
deste dichoso suceso,
pues dél a don Sancho illustre
por señor y esposo medro. (p. 1279)

Así pues, Lisena, Alberto y Leonora han logrado realizar sus aspiraciones amorosas. El silencio ha constituido para ellos un medio seguro, un elemento esencial de una sutil estrategia utilizada para oponerse a las voluntades paternas hasta el cumplimiento de sus propios anhelos. Con todo, este ingenioso empleo del silencio nunca ha puesto en tela de juicio la autoridad del padre y del rey. Este tipo de silencio, incluido en una perspectiva cómica, ante todo sigue siendo una modalidad provisional de comportamiento: en el desenlace, todos los personajes dan a conocer por iniciativa propia lo que, por necesidad, habían tenido momentáneamente que silenciar. La revelación final permite entonces restablecer la verdad, una verdad de amor que hasta ahí no quisieron admitir los personajes paternos y a la que, al fin y al cabo, dan su consentimiento.

El itinerario de un celoso prudente según Tirso de Molina

Hay que esperar al segundo acto para ver aparecer a don Sancho de Urrea. Conocido por su noble abolengo y sus hazañas militares, es objeto de los favores reales, por lo que a un tiempo recibe del monarca la mano de Diana y el condado de Alba Real. Ya desde su primera declaración insiste en la diferencia de edad que lo separa de su esposa, formulando el voto de que esta diferencia no sea un obstáculo para su armonía. Pero las palabras sumisas de Diana le tranquilizan. En cambio las insinuaciones de Sigismundo despiertan su preocupación. Cuando quiere manifestar su lealtad al príncipe, este le interrumpe con desprecio. Cuando le interroga sobre los motivos de tal actitud de desdén, Sancho se enfrenta al enojo de Sigismundo y el diálogo se vuelve desafío; el rey de Bohemia pone término a este breve intercambio y a duras penas consigue imponer silencio a su hijo. Perplejo, Sancho se queda callado. Después de la partida del rey, en una escena donde todos los personajes, solos o por parejas, comentan en aparte lo que acaba de suceder, el noble español se interroga: «(Aparte.) ¡De mí el príncipe ofendido! / ¡Válgame Dios! ¿Qué será?» (p. 1248). Así, desde su primera aparición, Sancho, a quien el rey de Bohemia acaba de proporcionar riqueza y dicha, se encuentra en una postura delicada porque la extraña hostilidad del príncipe se opone a los favores reales. Esta primera etapa ya parece presagiar las dificultades a las que Sancho se enfrentará a lo largo de su itinerario dramático.

Solo al principio de la secuencia siguiente, la segunda del acto segundo, Sancho descubrirá con certeza los motivos del enojo de Sigismundo. Con todo, ya tiene algunas sospechas:

El príncipe se ha indignado
 porque de Diana soy
 dueño, y aunque della amado,
 si fe, sospechas, os doy,
 armas daré a mi cuidado. (p. 1253)

Pero por ahora el caballero español prefiere no darles crédito: «Sospecha cruel, / dejad mi imaginación, / que alteráis su quietud fiel» (p. 1253). De momento, pues, decide no dejarlas expresarse, para no perder su paz interior. No obstante, al llegar a palacio con el fin de explicarse con el príncipe, Sancho encuentra a este conversando con el rey y decide escucharlos a escondidas. Ahora bien, Sigismundo, prosiguiendo ante el rey la estratagema del primer acto, sigue simulando su pasión por Diana. Sancho tiene, pues, muchos motivos para creer con certeza en la inclinación del príncipe por su esposa. Y esta equivocación alimentará todo el recorrido dramático del caballero español, un recorrido que se fundamenta, por consiguiente, en falsas bases, pero que constituirá para Sancho —que ignora la estratagema urdida por los jóvenes protagonistas— un verdadero drama de honor.

Así pues, las primeras palabras del príncipe le han revelado lo esencial de su infortunio; pero la continuación de la conversación, en que se menciona la primera cita nocturna de los dos amantes, también proporciona importantes detalles. Estos detalles, sin embargo, solo son revelados a medias; en efecto, el rey, dirigiéndose a su hijo, interlocutor avisado de los sucesos a los que se refiere, se expresa de manera muy alusiva:

Lo que en el jardín pasó
 sé también, y que por poco
 te hallara en él, cuando entró,
 Fisberto. (p. 1254)

Lo que está claro para el príncipe y su padre dista mucho de serlo para Sancho, y tales palabras no dejan de despertar su preocupación. Todo lo que puede imaginar resulta posible, incluso probable. Y cuando el rey le entrega al príncipe, con misión de destruirlos, el retrato y el mensaje que anteriormente le había dado Fisberto, estas piezas de convicción son para Sancho tanto enigmas como eventuales pruebas de su deshonor. Debido a la sola voluntad del dramaturgo, y sin que haya aquí la menor intención por parte de los personajes a quienes está escuchando, Sancho recibe una información trunca.

Así se puede hablar aquí de un silencio dramático parcial, un silencio creador, para el público, de espera y de suspensión; y fuente para el personaje —espectador en primer grado, en cierto modo, de una escena cuyos antecedentes ignora— de preocupación y de turbación. A raíz de las imprecisiones y de los blancos de la conversación que escucha en secreto, van a nacer sus titubeos y sus dudas, que expresa en un primer gran monólogo.

Es este consecutivo a una escena en la que el héroe se encontraba en una posición muy particular, que podríamos llamar «posición de espía» o de espectador. Esta semisoleidad, a distancia de los demás personajes a los que mira actuar, viene reforzada, durante su monólogo, por la soledad propia del soliloquio. Y nos damos cuenta, a la luz de estas primeras modalidades de aparición escénica, de que Sancho, si examinamos de cerca el segundo y el tercer acto de *El celoso prudente*, se aparta muy pocas veces de esta posición particular de silencio hacia los demás. En efecto, sus diálogos con los otros personajes son escasísimos. En realidad se limitan a las escenas del casamiento con Diana (II, 1-2), a unos intercambios con criados (II, 19-20; III, 4, 14) y a solamente dos diálogos con Diana (II, 21; III, 7). Fuera de estas escenas, Sancho se encuentra siempre en situación de no-palabra con los demás, de silencio respecto a los demás. Incluso en el desenlace, donde parece que solo se expresa mediante apartes y no se muestra directamente a los demás personajes —lo que, dicho sea de paso, constituye un final realmente excepcional—. Por lo tanto, en la medida en que no toma la palabra sino en constante aparte o bajo la forma de un monólogo, el héroe está como puesto de lado por el dramaturgo, que así procede a la traducción escénica de su aislamiento. Hasta tal punto que, siendo muy particular su inserción en la estructura dialogada, Sancho llega a ser, si se puede decir, la imagen misma del silencio, el ejemplo del buen callar, un personaje cuyos interlocutores principales serán instancias abstractas: «sospecha», «honra»/«honor», «lengua», «silencio», «secretos», «industria», «venganza», «deshonra», «agravios»⁴¹.

Volvamos ahora al hilo de la intriga. Antes de su primer gran monólogo Sancho tiene la oportunidad de espiar otro diálogo, el de Sigismundo y Gascón, en que estos revelan la existencia de una próxima cita nocturna entre el príncipe y su dama. El héroe comprende así que el amor de Sigismundo por Diana no es solamente una inclinación pasada. Una vez a solas, se propone cavilar sobre todo lo que

⁴¹ Estos son los diferentes «interlocutores» a los que Sancho se dirige a lo largo de sus monólogos y apartes.

acaba de oír y leer el billete que el príncipe, por inadvertencia, dejó caer antes de retirarse. Entonces puede medir la inmensidad de su desdicha, ver hasta qué punto su edad avanzada no conviene a la juventud de Diana, mientras que todo parece estar hecho para unir armoniosamente al príncipe y a la dama. Sancho se ve en la obligación, antes eludida, de indagar lo que pudo haber pasado aquella primera noche, en el jardín de Fisberto, entre Sigismundo y Diana. Pero, en el momento en que se imagina a los dos amantes juntos, le faltan las palabras. Se interrumpe, lleno de espanto:

Diana es moza y hermosa; [...]
 mozo el príncipe y robusto,
 sin respetos el poder;
 él, amante; ella, mujer,
 y conformados los dos...
 Honra, sospechadlo vos,
 que yo no os oso ofender.
 En el jardín, ¿no se vieron?
 Luego ¿es cierto...? Calla, lengua,
 que publicarán mi mengua
 las paredes que te oyeron.
 ¡Ay cielos! Si allí estuvieron...
 y el príncipe gozar pudo...
 Al pronunciar esto, un ñudo
 de mi garganta es cordel;
 mas dígallo este papel,
 que da fácil y habla mudo. (pp. 1255-56)

A través del ritmo entrecortado de este fragmento del monólogo, parece que casi percibimos el aliento jadeante del personaje. En tres ocasiones Sancho interrumpe el curso de sus palabras, prefiriendo callar lo que le resulta demasiado difícil decir. Aquí se oponen su voluntad de saber y su miedo de saber. De ahí una trágica dificultad para «dar a luz» una verdad que considera impronunciable. Dirigiéndose a la honra, Sancho le delega la palabra para que formule ella misma la ofensa de que es objeto –pues el yo del personaje se ha declarado provisionalmente incapaz de ello–. Pero las interrogaciones permanecen: vuelven de manera apremiante y obligan a una segunda interrupción. A punto de decir explícitamente lo peor, Sancho impone otra vez silencio a esa lengua demasiado prolija, que amenaza con divulgar –las paredes oyen–, por su sola formulación, el agravio del que es víctima. El temor a que le oigan sirve así de pretexto nuevo para elegir el silencio. Pero la tentación del mutismo dura poco. Sancho vuelve a sus suposiciones, dichas con ritmo entrecortado. Lo

peor por fin es parcialmente pronunciado, por lo menos se esboza su formulación: el temor a que Diana haya sucumbido a los deseos del príncipe. Pero Sancho no puede terminar su frase. Recurre entonces al billete de Sigismundo –palabras escritas, o sea, modo de expresión mudo y por ende menos «audible» que las palabras habladas– para tratar aún de acceder a la verdad.

Al principio de este primer monólogo Sancho ha intentado en dos ocasiones no decir lo que más temía, a saber, su deshonor. Por serle insoportable esta realidad, aspira a callarla. Decirla sería darle cuerpo; callarla permite negar su realidad. O sea, que este silencio-tentación desempeña una función contraria a la del lenguaje: lejos de traducir la realidad, sirve para «irrealizarla»; un silencio-negación que es un silencio-amparo y, en este caso, un silencio-huida. Pero solo es una tentación momentánea, que el héroe consigue rechazar, prosiguiendo su investigación por otra vía gracias a la carta de Sigismundo.

Sancho, pues, emprende la lectura del billete de Sigismundo; al descubrir los términos de «posesión cierta», se para temiendo lo peor, pero pronto recobra su aliento al enterarse por fin de que este amor no ha sido consumado. Aunque un tanto sosegado, el caballero decide redoblar su vigilancia para precaverse de toda futura deshonor:

Esta noche se han de hablar:
ya Sigismundo previno
el traje a su desatino;
honor, hacer y callar.
El silencio sabe obrar;
indicios he visto llanos;
si a pensamientos livianos
obras aplica en mi mengua
Diana, calle la lengua,
porque el honor todo es manos. (p. 1256)

Sancho de nuevo se atiene al silencio. Pero ya no se trata de un silencio-negación que era refugio dentro de sí mismo. Es ahora un silencio que va a traducirse en sus actos: Sancho se prepara para vigilar a su mujer en secreto y está totalmente dispuesto, si la falta es cometida, a ejecutar su venganza con el mismo secreto. Honor y palabra, aquí, son claramente antitéticos; el honor es actuar callando, y esta es la actitud estratégica que Sancho decide adoptar.

En medio de la tercera secuencia del segundo acto, Sancho aparece una vez más en una posición de espía silencioso. Volviendo a desempeñar el papel de espectador en primer grado, va a escuchar en secreto el diálogo de Sigismundo con quien cree que es Diana: «Escuchad, silencio cuerdo, / que el dar voces es infamia» (p. 1260). Como lo dice

explícitamente, Sancho está aquí para reunir las pruebas de la eventual culpabilidad de su esposa, piezas imprescindibles en el proceso que está instruyendo y que es necesario para la ejecución de su venganza.

El diálogo amoroso de los dos protagonistas se construye de tal manera que todo concurre a hacer creer a Sancho que Sigismundo le tiene celos. Al oír cómo el príncipe le reprocha a Lisena-Diana el darle palabra de casamiento a un tal duque y «antiguo dueño» —se trata en realidad del duque Arnesto, un personaje inventado por Gascón, el gracioso, al principio del segundo acto, para desalentar las esperanzas del marqués Enrique, un antiguo pretendiente de Lisena—, Sancho, recientemente ascendido a duque de Alba Real por el rey, cree reconocerse en la expresión utilizada por el príncipe y está persuadido de que es objeto de los celos de Sigismundo⁴². Ahora bien, la amenaza de este rival induce al príncipe preocupado a pedir a su amada que consienta sellar su unión cuanto antes, es decir, al día siguiente. Así, las sospechas y los temores de Sancho quedan totalmente confirmados: su esposa, mañana, le traicionará entregándose a Sigismundo. Este, atento a no revelar el ardid del infante don Alberto, bien se guarda de explicar a su dama dónde y cómo podrán volver a verse, lo que aumenta los tormentos de Sancho.

En efecto, si el caballero español anteriormente había podido entender que su honor aún estaba salvo, ahora solo puede estar persuadido de la realidad de su deshonra futura:

Mañana ha dado palabra
de poner mi mal por obra:
corta es, honor, la distancia. (p. 1261)

Su primera reacción es brutal: frente a la urgencia de la situación, no tiene más remedio que matar a su esposa: «Dadle la muerte. Mas ¿cómo?» (p. 1261).

En seguida otra duda viene a invadir su mente, frenando su primer impulso; ya no hay duda sobre la culpabilidad de Diana, sino duda sobre la eficacia del modo de acción escogido para llevar a cabo la venganza:

Si ve el vulgo mi venganza,
y estando hasta aquí secreto
mi agravio le saco a plaza,
¿satisfarase así? No,

⁴² Sigismundo se lamenta dirigiéndose a Lisena-Diana: «asalta / mi ventura un dueño antiguo, / que me atormenta y os ama». Y Sancho en seguida deduce en aparte: «Como soy su esposo yo, / y dueño de aquesta casa, / antiguo en años y en penas, / su dueño antiguo me llama» (p. 1260).

que, aunque más le satisfagan,
 en público siempre queda
 la señal donde hubo mancha.
 Secretos, buscad remedios;
 discurrid, industria honrada;
 no sepa de mí ninguno
 cosa con que me dé en cara. (p. 1261)

En efecto, la publicidad que implica una venganza criminal no hará sino multiplicar la deshonra. En este nuevo debate, Sancho, al final de su segundo gran monólogo, se encuentra ante un dilema aparentemente sin salida:

Pues si hoy no la doy la muerte,
 ha de afrentarme mañana;
 si la mato, pregonera
 saldrá en mi ofensa la fama. (p. 1261)

Y se acaba el segundo acto sin que haya logrado tomar una decisión y superar esta nueva dificultad. Sin embargo, un primer y brevísimo diálogo con Diana revela que, frente a ella, consigue ocultar todas sus sospechas y practicar así un silencio total, declarando en aparte:

Disimulad, cuerdo honor;
 vamos, discreta venganza:
 sin lengua os he menester,
 porque el prudente hace y calla. (p. 1263)

Al honor —el motivo que le induce a callar y a no revelar nada a su esposa— se suman algunos términos que se repiten con insistencia en sus palabras: «cuerdo», «discreta», «prudente». Son otros tantos adjetivos que demuestran que el silencio de honor ya no es una mera modalidad de investigación, un medio de saber si Diana es culpable; ha venido a ser un modo de comportamiento, observable en todas las circunstancias, con el fin de mantener a todos los que rodean a Sancho en la ignorancia de la afrenta de que es víctima.

Así podríamos resumir las tres etapas que jalonan el itinerario dramático de Sancho durante el segundo acto: primero el nacimiento de sus sospechas, que el protagonista vacila en reconocer y aceptar en su primer gran monólogo; luego, con la lectura de la carta, la confirmación de dichas sospechas y la elección del silencio como estrategia de espera; por último, la certeza de la culpabilidad de Diana y la inminencia de la deshonra, que acarrea la elección, en el segundo gran monólogo, de una decisión de venganza, a la que se opone el miedo a la infamia pública; ello desemboca entonces en el aplazamiento de la

ejecución de esta venganza y en la promoción del silencio de honor, transformado en un verdadero modo de acción.

*

Las tres etapas que constituyen el recorrido dramático del protagonista en el tercer acto son diferentes. Dicho acto empieza al día siguiente de la segunda cita nocturna del príncipe y de su dama, día en que los dos amantes acordaron unirse; día, por consiguiente, en el que la deshonor de Sancho ha de ser consumada. En su tercer gran monólogo, el noble español se lamenta ante la inminencia de esta traición. Interroga entonces a su honor: «¿Qué hacéis con tan corto espacio?» (p. 1265). Pero Sancho todavía vacila en vengarse, pues sigue temiendo revelar públicamente la terrible afrenta de la que es víctima. Sin embargo, el mal tan súbito que sufre su honor requiere los remedios más urgentes:

Muera Diana lasciva
 hoy, pues afrentarme quiere;
 pero si en público muere,
 quedará mi afrenta viva.
 Mas no hará, que el mundo alaba
 al marido varonil
 que su honra en sangre vil
 de los adúlteros lava.
 Mas ¿qué sangre habrá que pueda
 lavarla, si la divulgo,
 y en los archivos del vulgo
 inmortal la mancha queda? (p. 1265)

La deshonor pública, mancha indeleble, es lo que ahora le atormenta: más allá de la afrenta personal de la que recela ser víctima, la ofensa pública es lo que ya parece ser su mayor preocupación. Así, la posibilidad de guardar silencio sobre su venganza —la elección de una venganza secreta— constituirá su objetivo prioritario.

Una aventura relatada por un criado interrumpe oportunamente las reflexiones de Sancho y viene a intercalarse, a modo de *exemplum*, en el monólogo del celoso prudente. La historieta describe el caso de un sastre a quien, aunque inocente, azotaron en plena noche, a petición de un juez. Después la víctima probó su inocencia e hizo proclamar por toda la ciudad y en pleno día que su honor estaba salvo, de tal modo que todos los habitantes de la ciudad, que hasta entonces ignoraban la afrenta nocturna que había sufrido, se burlaron de él y le llamaron públicamente «el azotado». Sancho no deja de entender el escarmiento, aplicándolo a su situación:

El agravio que es secreto,
 secreta satisfacción
 pide. [...]
 Alto, pues, honra discreta;
 haced que lo sea mi furia;
 pues es secreta la injuria,
 mi venganza sea secreta. (p. 1267)

A raíz de lo cual considera las diversas maneras que se le ofrecen para matar secretamente al príncipe y a Diana, sea por agua, sea por fuego:

Porque el agua, [...]
 que mudos los peces cría,
 no lo había de hablar;
 ni el fuego, que esteriliza
 cuanto llega a su poder,
 diera lengua a la mujer,
 esparciéndola en ceniza. (p. 1268)

Pero Diana en persona ha oído a su esposo hablando de venganza. Le interrumpe, dispuesta a clamar su inocencia. En seguida Sancho se reprocha, en un aparte, el haber hablado demasiado:

¡Ah secretos mal nacidos!
 Si el temor todo es oídos,
 y el que consigo habla es loco,
 ¿no os pudiéades quedar
 dentro del alma guardados?
 ¡Ved ahora escarmentados
 lo que importa el buen callar! (p. 1268)

Luego, volviéndose hacia su esposa, procura desengañarla:

Melancólico, cual vistes,
 entre mí, Diana mía,
 estos discursos hacía:
 propio efecto de los tristes. (p. 1268)

Negando tener cualquier cosa que reprocharle, Sancho no quiere escuchar las explicaciones de Diana y la obliga a callar, cuando el mero discurso de su esposa bastaría para poner fin al drama de honor. No obstante, justificando sus declaraciones anteriores —es decir, evocando lo que él mismo llama sus «imaginaciones»⁴³— aprovecha la ocasión para dirigir una advertencia a Diana:

⁴³ Comp. estos versos (p. 1269): «Pero de imaginaciones / que conmigo a solas passo, / no hagáis vos, esposa, caso».

por ver la desigualdad
de vuestra florida edad
y la mía, dudo y temo...
sin causa..., pues si la hubiera,
nunca un español dilata
la muerte a quien le maltrata
ni da a su venganza espera. (p. 1268)

El recurrir de manera alusiva a hipótesis, cuyos fundamentos Sancho niega simultáneamente, es un acertado ejemplo de «decir sin decir». Estas insinuaciones dan paso, en el marco del relato de sus «imaginaciones», al uso de la tercera persona para designar a Diana, lo que permite acentuar aún más el aspecto indirecto de esta advertencia a través de un distanciamiento del personaje a quien se dirige:

Si el príncipe que, primero
que me casase, sirvió
a mi esposa e intentó
el dulce estado que adquiero,
con su intento prosiguiese,
y ella (que, al fin, es mujer),
de su edad y su poder
persuadida, me ofendiese,
¿con qué castigo discreto
sería bien me vengase
sin que el vulgo me afrentase
ni hiciese agravio al secreto?
Y dije: «Haciéndole ahogar». (p. 1268)

A la par que niega, Sancho pone en guardia: su medio silencio es una manera indirecta de hablar y un uso sutil de la técnica del doble entender.

Tirso dedica la penúltima secuencia dramática del tercer acto a una nueva etapa del itinerario del celoso prudente. Con ser la segunda aparición de Sancho en este acto, constituye el punto culminante de su trayectoria. El héroe acaba de enterarse de que su esposa ha salido, sin saberlo él, para Valdeflores, donde se encuentra Sigismundo para acoger a Leonora. Desde entonces está seguro de que los amores adúlteros serán consumados, de que su honor está irremediablemente perdido. De ahí que su cuarto y último monólogo –el más largo de toda la obra– aparezca como el más atormentado y el más trágico. Otra vez el silencio ocupa el centro de sus preocupaciones. Apostrofando a su honor, el caballero español le culpa de haber tardado demasiado en vengarse y, así, de haber engendrado su propia perdición. Desesperado, Sancho ya no ve la utilidad del silencio de honor que

hasta ahora tan bien había guardado, pues según él, la deshonra ya es pública:

Ya ¿de qué sirve callar,
cuando las aves, los campos
y las fuentes, que han de verlo,
deben ya de publicarlo?
Demos voces... (p. 1275)

Cediendo por un momento al sufrimiento, Sancho parece aquí perder su actitud de prudencia –y el deber de silencio que ello implica–. Pero muy pronto la razón prevalece:

Pero no:
más vale morir callando.
No os afrentéis a vos mismo,
perdido honor; lengua, paso;
no en balde el cuerdo silencio
tiene en la boca un candado;
silencio, deshonra mía,
hasta llegar a vengaros. (p. 1275)

Lo que ahora Sancho quiere amordazar es su honor definitivamente perdido, imponiéndole silencio hasta la ejecución de su venganza. Porque un honor ultrajado es un honor enfermo, al que conviene aplicar sin tardar el remedio, de altas virtudes curativas, del silencio:

Lo primero, pues, que os mando,
honor, es guardar la boca;
que no sana el desreglado.
La dieta es el remedio
más eficaz y ordinario:
guardad, honor, pues, dieta
de silencio cuerdo y santo⁴⁴. (p. 1275)

No obstante esta medicación recetada a su honor es una «rigurosa cura» (p. 1275), pues la enfermedad y el dolor incitan a la víctima a quejarse. Cuando el viento, la tierra, el aire, los árboles, los animales, los pájaros y hasta las rocas pueden clamar su pena, ¿tendría, solo él, que callar? Cuando las paredes, los tapices, los cuadros, las ventanas y las puertas pueden hablar, ¿tendría, solo él, que quedarse en silencio? «¡Oh terribles agravios! / Mátanme el alma y ciérranme los labios»,

⁴⁴ Hay aquí un rasgo de intertextualidad muy interesante, ya que Calderón prescribirá casi las mismas palabras a don Gutierre en *El médico de su honra*, vv. 1672-76: «y así os receta y ordena / el médico de su honra / primeramente la dieta / del silencio, que es guardar / la boca, tener paciencia».

exclama dos veces Sancho, anonadado (pp. 1275-76). Con este estribillo⁴⁵ desesperado —que remite al «morir callando» expresado más arriba— el silencio adquiere en Sancho, por primera vez, una connotación trágica.

Cierto es que, después de soltar la rienda, en el aislamiento de su monólogo, a su dolorosa furia contra el deber de silencio al que tiene que someterse el hombre de honor, Sancho acabará por volver a hacer de este silencio la regla de su conducta. Pero será a duras penas. Su honor ha sido escarnecido, la estrategia del silencio-espera que hasta ahí había elegido y que simbolizaba su prudencia, ha fracasado. El protagonista tiene entonces que aceptar lo que le está pasando. Se ha entablado un nuevo debate entre dolor y razón, entre palabra y silencio. Al encontrarse, ahora, en el *después* de la ofensa, Sancho puede conceder por un instante a su sufrimiento el derecho a expresarse, tanto más cuanto que el remedio preventivo que le había administrado a su honor enfermo —el silencio-espera— ha resultado estratégicamente inútil: «tarde, honor, habéis llegado» (p. 1275). Es necesaria una mutación, una adaptación de la medicación a una enfermedad ya declarada: siendo la deshonra efectiva, el silencio de Sancho tiene que transformarse; de preventivo, ha de mudarse en curativo. Dicho de otro modo, será menester que el protagonista sepa adaptar su estrategia del silencio de honor a la trágica novedad de su situación, para poder luego reanudar con su prudente línea de conducta:

Pero si el silencio importa,
honor infelice, tanto,
y el buen callar siempre es cuerdo,
callemos hasta vengarnos.
Disimulemos ofensas,
y pues no estáis, honor, sano,
tomad callando el acero,
si queréis desopilaros.
Hablen todos, que son necios;
que a la cigüeña han pintado
por símbolo del prudente
los que sin lengua la hallaron.
Parecedla vos en esto,
honor; que el que está agraviado,
no es bien que al mosquito imite,
que se venga voceando. [...]
Quememos una mujer, [...]

⁴⁵ Nótese de paso el cambio de versificación dentro del romance, para este estribillo formado de un heptasílabo y de un endecasílabo.

y vos, lengua, a la prisión,
 donde os atan, retiraos,
 y dad todas vuestras voces,
 como soléis, a las manos;
 y vosotros, agravios,
 vengad ofensas y cerrad los labios. (p. 1276)

En el punto crucial de su itinerario, Sancho una vez más recurre al silencio. De entre todas las medicaciones capaces de curar su enfermedad de honor, el callar resulta ser el único remedio que entrevé el personaje para salir de su trágica situación. Y por eso multiplica las representaciones metafóricas y simbólicas del silencio: el candado que sella la boca; el caballo de Troya —«que mudo encierra / en el pecho a sus contrarios» (p. 1275)—; el acero —motivo de la venganza silenciosa—; la cigüeña, y por fin la prisión.

Sancho es el último personaje en salir a escena en el momento del desenlace. Es, pues, el último en ver que el príncipe se casa con una Leonora que es el exacto retrato de Lisena. Al poco tiempo de llegar él, los jóvenes protagonistas revelan uno tras otro sus estratagemas; Sancho permanece apartado de los demás personajes y no se expresa sino en apartes. Cuando entra en escena y descubre a su esposa en compañía de Sigismundo, susurra: «callad, honra, que esta noche / seréis su ministro cuerdo» (p. 1278). Pero entonces Leonora revela su identidad, su amor por Alberto y los ardides de Sigismundo y de Lisena. Sancho, lleno de alegría, puede exclamar, aún en aparte:

(*Aparte.*) Honra mía, dadme albricias;
 que si lo que escucho es cierto,
 yo haré a mi silencio sabio
 de jaspe y marfil un templo. (p. 1278)

Ahora su prudente silencio de honor merece ser deificado, o por lo menos, santificado, pues aquel afortunado silencio ha permitido evitar la divulgación de un drama de honor que resulta no haber existido:

(*Aparte.*) ¿Veis, honor,
 si el callar fue de provecho?
 Hablen los otros maridos
 en su afrenta y vituperio;
 que hasta agora nadie sabe,
 sino el cielo y yo, mis celos,
 que, en mi honra averiguados,
 del alma alegre los echo. (p. 1279)

Y Sancho puede después sacar la lección de su experiencia y la moraleja de la historia, expresándose una vez más en aparte:

(Aparte.) El celoso como yo
 calle y averigüe cuerdo
 sospechas, mil veces falsas,
 como las mías salieron;
 y si fueren verdad, cobre
 satisfacción con secreto;
 que la pública da causas
 al vulgo, siempre parlero.
 Don Sancho soy; si he callado
 a vuestro gusto, por esto
 al buen callar llaman Sancho;
 en mí tenéis el ejemplo. (p. 1279)

Así se acaba el ejemplar itinerario dramático de Sancho, que ve rematados de éxito los dos silencios que sucesivamente supo imponerse para enfrentar su infortunio: el silencio de espera, preventivo, y el silencio, curativo, de la venganza secreta.

Ahora se entiende mejor por qué este personaje, en el nivel dramático, casi siempre se ha presentado de la misma manera, sea en la postura del oyente-espectador secreto de una conversación, sea totalmente solo, en la situación del monólogo. Ha vivido su drama de honor en el aislamiento absoluto, sistemáticamente apartado, por voluntad del dramaturgo, de la sociedad dramática que le rodea, a fin de que la afrenta de que se cree víctima quede secreta. Siempre reducido a no decir a los demás lo que experimenta, su constante posición «aparte» durante sus apariciones escénicas hace de él, en cierto modo, la encarnación misma del silencio de honor. Este silencio —o más exactamente este deber de silencio—, al principio solución de espera, luego instrumento de venganza, se convierte en un verdadero modo de acción. Principal eslabón de la estrategia del honor, resulta ser, en el desenlace, una santa virtud, lo que nos permite, en cierta medida, comparar al personaje de Sancho con algunos héroes devotos de los dramas hagiográficos tirsianos: para cada uno de estos protagonistas, el silencio constituye, finalmente, la virtud más grande. Una virtud que permite, aquí, diferir la ejecución de la venganza y que conduce en consecuencia a evitar la tragedia y la solución de violencia, una virtud cuya función primera es preservar el honor. De ahí que esta comedia no pueda servir de ningún modo para descalificar el código

del honor, como sin embargo pretende Maurel⁴⁶. Por el contrario, el honor, en *El celoso prudente*, es el ideal proclamado –y el silencio, su principal arma–: sin crueldades ni terror, mientras puedan evitarse.

Así es como esta obra –en la que, sin embargo, a veces pesaba una fuerte amenaza trágica– se cierra con un desenlace feliz. Al ingeniárselas para que el drama de honor de Sancho solo tenga motivaciones aparentes, y no profundas, Tirso de Molina descarta de antemano toda solución trágica. Este rechazo de la violencia y de la crueldad, constante en su universo dramático –y diferencia esencial con el teatro calderoniano–, se traduce en Sancho por la elección sistemática en favor del silencio-prudencia, elección que siempre le lleva a aplazar el momento de la venganza. Tirso, pues, valora este deber de silencio como virtud primera para el hombre de honor. Y se podría decir también, para la mujer de honor. En efecto, el personaje de Diana, en toda su trayectoria dramática, obedece a este mismo silencio: atenta, primero, como hermana mayor, a preservar el honor de su hermana y de su familia y considerando, luego, como esposa cariñosa, que no debe poner en tela de juicio su propio honor y el de Sancho, Diana aparece, entre los jóvenes protagonistas, como el exacto equivalente del personaje de Sancho. «Cuerda», según sus propias palabras, y dando constantes pruebas de «prudencia»⁴⁷, Diana remite a un mismo ideal de prudencia que el «celoso prudente». Dicho de otro modo, ambos son figuras ejemplares de una misma prudencia de la que forma parte el silencio. Pero otro silencio se ve también recompensado: el callar atrevido de los jóvenes protagonistas que han logrado hacer, gracias a él, que los personajes paternos admitan sus amores. En resumidas cuentas, la dosificación de la información, la estrategia de la disimulación y el dominio progresivo del modo de hablar –etapas sucesivas del aprendizaje de los jóvenes protagonistas– pueden verse como el eco lúdico del difícil recorrido de iniciación al silencio de honor que efectúa, en tono patético, el celoso prudente según Tirso de Molina.

⁴⁶ Según Maurel, «la jalousie de don Sancho [...] va permettre à Tirso de faire la démonstration par l'absurde de l'absurdité du code de l'honneur». Así concluye más adelante: «Par le moyen d'une pure comédie d'intrigue, Tirso a réduit à néant le code de l'honneur si contraignant, tout en exploitant scrupuleusement sa rigoureuse logique. Le code a perdu toutes ses possibilités de drame et se voit moqué» (1971, pp. 436 y 440).

⁴⁷ Ver respectivamente las ya citadas palabras de Diana, en el tercer acto (pp. 1268 y 1279).

«*Amar por razón de estado*»: la divulgación del secreto y el silencio-reparación

El título de esta comedia sería, *Amar por razón de estado*⁴⁸, induce a pensar que la obra trata del tema del poder: la razón de estado aquí mencionada, orienta al lector/espectador hacia un drama político más que hacia una intriga de honor. Sin embargo, el tema del honor se impone ya desde la primera escena: el honor de Leonora, secretamente casada con su humilde vasallo Enrique, y cuya unión clandestina tiene que ignorar el duque de Cleves, su hermano. El duque no es un gobernante poderoso y amenazador que coacciona a un vasallo enamorado –no tiene nada que ver, pues, con el emperador de *Del enemigo, el primer consejo*–; es un hombre de autoridad que ante todo cuida del honor de sus hermanas y del de su esposa.

Tampoco es la relación señor/vasallo enamorado lo que interesa aquí a Tirso –ese será el tema esencial de *El pretendiente al revés* y *Amar por arte mayor*, comedias que estudiaré en el siguiente capítulo titulado «Silencio y amor»–. En efecto, ninguna escena de enfrentamiento directo opone al duque y Enrique, excepto la escena inicial y un diálogo en la secuencia final del tercer acto⁴⁹. En cambio, el honor, el de los tres personajes femeninos y, por lo tanto, el del duque, su protector, es el tema prevaleciente. Esta obligación de honor conduce

⁴⁸ Según B. de los Ríos, esta comedia de Tirso, escrita en 1621, fue «harto visiblemente» imitada por Calderón en *El secreto a voces* (ver ODC, II, p. 1092). Un punto común, en efecto, reúne las dos intrigas: la ruptura involuntaria del secreto amoroso por el protagonista masculino, al principio de cada obra. Así es como el duque de Cleves de *Amar por razón de estado* y la duquesa de Parma de la comedia calderoniana llegan a indagar el destinatario de ese amor ya revelado. Cabe subrayar, sin embargo, que *El secreto a voces* recuerda más todavía a otra comedia tirsiana: *Amar por arte mayor*. En estas dos últimas obras los protagonistas enamorados inventan un lenguaje secreto para comunicarse su pasión recíproca a espaldas de los demás personajes. *Amar por razón de estado*, comedia poco estudiada por la crítica, no ha sido objeto, según sepamos, de artículo reciente.

⁴⁹ Por eso no estudiaré esta comedia en la primera parte del capítulo titulado «Silencio y amor», parte dedicada al vasallo enamorado, aunque el protagonista es un vasallo enamorado, como en *El pretendiente al revés* y en *Amar por arte mayor*. Sin embargo, en *Amar por razón de estado*, este elemento solo sirve para poner de realce la distancia social que existe entre Leonora y Enrique. En cuanto a la rivalidad amorosa que aparece en el tercer acto entre el duque de Cleves y su vasallo –otro punto común con *El pretendiente al revés* y *Amar por arte mayor*–, resulta secundaria y da lugar a un tratamiento dramático muy diferente: solo el duque cree ser víctima de un drama de honor, cuando no es el caso. Además, esta situación le lleva a adoptar un silencio de honor parecido al de don Sancho de Urrea, el celoso prudente por excelencia, y no a amenazar verdaderamente a su vasallo –actitud autoritaria que encontramos en el duque de Bretaña y en el rey Ordoño de León–.

a los dos protagonistas enamorados a optar por *amar por razón de estado* y callar su verdadera inclinación, lo que nos permitirá destacar sutiles relaciones entre honor y silencio a lo largo de esta comedia de palacio.

Amar por razón de estado se abre al amanecer con una escena de despedida: Leonora apremia a su galán para que se vaya antes de que el sol revele su presencia. Entre requiebros y cariñosas interrogaciones, Enrique baja uno por uno los peldaños de la escala colgada de la ventana de su dama —tierna y dolorosa separación matutina que no deja de recordar, por supuesto, la de Romeo y Julieta en la tragedia de Shakespeare—.

El tema del honor ya está presente en este primer momento. Subyacente en la primera advertencia de Leonora («mira que a dichas de un año / riesgo de un instante pones», p. 1093), la preocupación de honor se vuelve explícita, mezclándose con otro sentimiento a menudo inseparable, el temor:

Es el temor
ayo cruel del honor,
y el sol que a nacer empieza
en su misma luz tropieza
por descubrir nuestro amor. (p. 1094)

Al amanecer, los amantes ya no pueden aprovechar el silencio y la oscuridad de la noche para ocultar sus amores secretos. Leonora insiste para que Enrique se dé prisa en salir. Pero este la interpela otra vez:

ENRIQUE	Oye de aquí quejas del alma.
LEONORA	¡Ay de mí! Vete, Enrique, y habla paso.
ENRIQUE	Si hicieras, Leonora, caso de mis penas...
LEONORA	Si te ve el sol... (p. 1094)

No obstante, Enrique sigue tardando en bajar por la escala. Por más que repita Leonora sus recomendaciones...

Repara, amores, por Dios,
que no es amante discreto
quien pone a riesgo el secreto. [...]
Mira que ya son las hojas

ojos de Argos, que nos ven
deste jardín. (p. 1094)

Sus prudentes consejos no servirán de nada. El duque de Cleves vislumbra una sombra en el jardín. La semioscuridad que todavía reina no permite la identificación del galán. Pero este no puede librarse de un interrogatorio del duque. A lo largo de este diálogo, Enrique se niega a revelar su nombre:

Un hombre soy⁵⁰.
[...] Todo yo
soy amor, y no soy más. (p. 1095)

Ocultándose en el anonimato, el protagonista intenta salvar lo que puede del secreto de amor que él mismo acaba de poner en peligro. Así se niega a divulgar la identidad de su dama, respondiendo a la pregunta del duque:

Si fueras discreto,
no ofendieras al secreto,
de amor más rico tesoro. (p. 1095)

Este silencio persistente irrita al duque, que amenaza con matar al pretendiente anónimo, pero Enrique replica y un duelo se inicia. El protagonista vence, desarma al duque, cuya espada guarda, ofreciéndole la suya, por cortesía de hombre de honor. Luego, presuroso de marcharse antes de que el sol permita reconocerle, logra salir del escenario sin revelar su identidad, pero cometiendo otra torpeza, ya que deja entender que su dama pertenece a la familia del duque:

Vuestra alteza tiene fama
de cruel contra quien ama
sangre suya y de aquí infiero
lo mal que me puede estar
hacer de quién soy alarde.
El sol sale; adiós, que es tarde
y indecente este lugar. (pp. 1095-96)

Una vez a solas, el duque procura dilucidar el misterio. Indicios olvidados por el imprudente amante —una escala dejada al pie de los aposentos de las dos hermanas, un billete amoroso escrito por Leonora y hecho pedazos— bastan para revelar una parte de la verdad. Solo

⁵⁰ Pueden cotejarse estos versos con el principio de *El burlador de Sevilla*, vv. 14-15: «Isabela.- ¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre? / *Don Juan*.- ¿Quién soy? Un hombre sin nombre». La asociación de los términos «hombre»/«nombre» se encontrará a lo largo de *Amar por razón de estado*, y el término «hombre» muy a menudo servirá para designar de manera anónima a Enrique.

le queda por descubrir el nombre del misterioso pretendiente, a quien piensa reconocer gracias a su propia espada, que este ha guardado:

¿Llamaré gente que siga
mi enemigo? Sed más sabio,
honor mío, que el agravio
no lo es mientras no se diga.
Ni el sol que empieza a nacer,
con verlo todo y ser mudo,
de las ofensas que dudo
testigo tiene de ser.
El tiempo dará noticia
de quién es quien me ofendió,
pues en mi espada llevó
la insignia de mi justicia. (p. 1096)

Así pues, «con industria y con secreto» (p. 1097), para no hacer pública su deshonra, el duque decide llevar a cabo su investigación, parecido en esto a otros personajes de Tirso que ya se han evocado y que prefieren el silencio cuando el asunto toca su honor o el de sus deudos. Esta resolución cierra el monólogo del duque y, con él, la primera secuencia⁵¹ dramática del primer acto, articulada en torno al tema del honor, un honor contra el cual Enrique ha cometido una gran falta.

El papel de la segunda secuencia de la jornada radica en focalizar la acción sobre el protagonista masculino. Aunque le pone en una situación aún más complicada, esta segunda etapa va a proporcionarle una posibilidad de disimular su falta. Como lo demuestra su primer monólogo, Enrique tiene claramente conciencia de haber cometido un grave error. En efecto, acaba de darse cuenta de que ha olvidado la escala bajo las ventanas de su amada. Se trata aquí, sin duda alguna, de un grave incumplimiento de sus deberes de amante, de una falta manifiesta que pone en peligro la honra de su dama:

¡Un año de secreto, en un instante
perdido por mi culpa, cuando pinta
la discreción trofeos de un amante,
si no en bronce, en flores de una quinta!
¡Un amor sin tercero que le espante,
cifrado cada noche en una cinta,
mudo correo de amorosas quejas,
letras de amor librándome a unas rejas!
El duque halló la escala, ¿quién lo duda?
Y en ella la opinión de mi Leonora,

⁵¹ Ver los cuadros en el apéndice.

o desacreditada o puesta en duda
 por culpa mía, mis descuidos llora.
 ¿Con qué ojos, pues, idolatrada viuda,
 a los tuyos podrá llegar agora
 quien te ha ofendido, si el mayor culpado
 es en casos de amor el descuidado? (p. 1097)

Aquel amor, secreto desde un año antes, y que ni siquiera había sido confiado a un criado o a cualquier intermediario; aquella pasión vivida en silencio por amantes prudentes que habían tenido cuidado en corresponder por escrito, de noche, y sirviéndose de una mera cinta para transmitirse sus mensajes; todo ello, ha sido destruido en un instante por la indiscreción y el descuido de Enrique. ¿Cómo podrá este guardar el aprecio de la dama de quien ahora se siente indigno?

Una entrevista con su padre, el viejo Ricardo, viene a acrecentar este primer sentimiento de indignidad del protagonista. De tan preocupado, Enrique no puede oír las enseñanzas⁵² de su padre, y recibe su lección de esgrima con mucha distracción. Reviviendo su duelo con el duque, Enrique hiere por descuido a Ricardo en la cabeza. Cuando se culpa, desesperado, de haber herido a su propio padre, Ricardo le declara: «No creas / que eres mi hijo [...]. / No, Enrique, no soy tu padre» (pp. 1100-01). Una revelación tan repentina como incompleta. Por más que Enrique le pregunte después el nombre de su verdadero padre, la respuesta del viejo Ricardo sigue igual de oscura:

Sabraslo algún día;
 que yo no lo sé hasta agora,
 hasta que el tiempo lo diga. (p. 1101)

Y se va el anciano sin añadir una palabra. Desde entonces Enrique puede creer que ha perdido su rango: antes noble hijo de Ricardo, aunque simple letrado, se imagina ahora ser de origen más humilde y, en consecuencia, se siente aún más indigno de la noble Leonora.

Pero precisamente en este momento de desesperación, el dramaturgo hace que la acción cambie de rumbo. El marqués Ludovico, tras romper su espada al caerse del caballo, le pide a Enrique que le preste su arma —es decir, la espada que este cogió combatiendo con el duque—. Enrique no puede zafarse de este deber de vasallo. Para recompensarle, Ludovico le propone que vayan a ver al duque, a quien le

⁵² Numerosos apartes de Enrique jalonan esta escena. Pero el silencio que intenta guardar frente a su padre sobre sus tormentos es difícil de mantener. Se le escapan algunas frases pronunciadas en voz alta que traicionan su confusión.

presentará. Enrique no puede sino aceptar, pero confiesa en aparte sus temores, aun cuando, según sus propias palabras, ya no tiene nada que perder:

Ya ¿qué tiene que perder
hombre que no tiene ser?
Acabe mi dicha corta,
que cuando el duque importuno
la muerte me mande dar,
a nadie podré afrentar,
pues soy hijo de ninguno. (p. 1102)

Ludovico y Enrique caminan, pues, hacia la quinta del duque, donde se desarrolla la última secuencia del primer acto. Mientras tanto, Leonora recibe las acusaciones de su hermano, que le reprocha con vehemencia haberle traicionado y deshonorado, «del secreto / y la noche apadrinada» (p. 1102). Ante tales amonestaciones, Leonora primero elige callar, expresando su desconcierto en un breve aparte:

¡Ay desacertado Enrique!
Perdí mi opinión por ti,
y tú me perdiste a mí.
¿Qué he de hacer? (p. 1102)

Luego toma la palabra para explicar que su honor está a salvo: el billete roto que ha encontrado su hermano, solo es prueba de «delitos de voluntad / que no se han puesto en efeto» (p. 1103). Por lo tanto Leonora ha optado por no decir toda la verdad a su hermano. La decencia, el miedo a la deshonra y al castigo la han llevado primero a minimizar el asunto, dando de este una versión atenuada. Pero pronto, acuciada por su hermano para que revele el nombre de su pretendiente nocturno, no tiene más remedio que mentir. Valiéndose sucesivamente de la reticencia y del juego de una revelación progresiva, le confiesa al duque lo que este quiere oír:

DUQUE	Mas declárame quién es el pretendiente atrevido.
LEONORA	Señor, no pidas...
DUQUE	Yo pido lo que te ha de estar después tan bien, que juzgues por sabio el remedio de tu honor.
LEONORA	(<i>Aparte.</i>) Perdona, Enrique, al temor; que es fuerza que te haga agravio. (<i>Alto.</i>) Temo, si quién es publico, que has de enojarte.

te adoraré en lo interior,
y al marqués en la apariencia. (p. 1104)

Unos instantes después, Ludovico y Enrique se presentan ante el duque, sus hermanas y su esposa. Al ver que el marqués lleva su propia espada, el duque se pone furioso. Mediante misteriosas alusiones, abruma a Ludovico con reproches, sin por ello revelar abiertamente los motivos de su furia. Como todos los personajes –y en particular Isabela– están presentes, el duque se ve obligado a utilizar el aparte para hablar al marqués y significarle su desvergüenza excesiva. Tras lo cual se retira, seguido por el marqués, perplejo e intranquilo, y después por la duquesa e Isabela. Leonora, a solas con Enrique, por fin puede resumir la situación a su torpe amante:

Tan difícil será el veros,
como imposible el hablaros;
no supistes conservaros,
ni yo supe retirar
deseos que han de pagar
con la vida el adoraros [...].
Un papel nos ha vendido,
una escala descubierto,
un descuido nos ha muerto,
una desdicha perdido.
Todo el duque lo ha sabido:
a Ludovico he culpado;
nombre de esposo le he dado;
y si de pesar no muero,
he de fingir que le quiero
por solo razón de estado. (p. 1105)

Anonadado por tal acumulación de catástrofes, Enrique no ve otra salida a su situación que la muerte. Este castigo que el duque no tardará en infligirle le parece ampliamente merecido, pues ha sido «amante descuidado» (p. 1106).

Con estas palabras se cierra el primer acto. Enrique todavía no ha encontrado el medio para enmendar su falta; Leonora, por su parte, ha logrado preservar lo esencial de su secreto amoroso y su estrategia, paradójicamente, incluso ha llevado al duque a adoptar un comportamiento particular, hecho de silencio y de palabras encubiertas. Así ha venido a ser, sin saberlo, cómplice del secreto de su hermana...

El segundo acto transcurre a un ritmo desenfrenado. Ningún cambio de lugar, ninguna pausa en la acción dramática, ningún momento en que el escenario quede vacío: parlamentos y diálogos se suceden sin tregua y los personajes no dejan de sucederse en el tablado. Además desde la escena sexta hasta la última escena del acto, el autor mantiene la misma forma de versos (redondillas). De modo que conviene abordar esta segunda jornada como un solo y mismo bloque dramático, en el que se insertan, en una continua retahíla de palabras y de acciones, diversas estrategias del silencio.

En primer lugar, ya se puede observar en la nueva actitud de Enrique que este recurre al silencio, a un silencio por disimulación. En el segundo acto el protagonista masculino parece volver a tomar las riendas de la situación y aportar un esbozo de reparación a su precedente error de amante imprudente. A solas con el marqués Ludovico, recién encarcelado por el duque de Cleves, Enrique se decide a revelar la causa del castigo que Ludovico padece, pero aplaza un tanto esta revelación anunciada: «primero que os lo diga, / de vos me quiero informar» (p. 1106). Luego, tras interrogarle sobre su constancia en amor y la firmeza de su amistad por él, Enrique acaba por confesárselo todo a Ludovico: sus amores secretos, los billetes intercambiados sin tercero, los diálogos nocturnos, la escala olvidada, las espadas invertidas y las sospechas del duque respecto a Leonora. Es decir toda la verdad, o casi toda. Pero el protagonista confiesa amar a Isabela, y no a su hermana, ocultando así, para protegerla mejor, la verdadera identidad de su amante. Para afianzar su ardid y su engaño, le pide al marqués que ame a Leonora, lo que Ludovico, curado por la traición de Isabela, acepta. De suerte que la estrategia del secreto parece difundirse a todos los personajes. En el acto precedente Leonora, por su propia mentira, había suscitado una voluntad de silencio y de disimulación en el duque. Ahora Enrique, por su manera de encubrir la verdad, mueve al marqués a compartir sin saberlo su secreto amoroso. Es una hábil estrategia, pero Enrique, en cierto modo, cae en sus propias redes: necesita, para distraer la atención, que el marqués aspire al amor de Leonora, pero, al mismo tiempo, teme que esta fingida inclinación se vuelva realidad y le prive de su amada:

Si no ama Ludovico a mi Leonora
publicando mi amor, mi muerte trata,
y han de matarme celos si la adora. (p. 1109)

Los celos y el silencio muy pocas veces van juntos. Ya desde la escena siguiente, Enrique se enfurece en presencia de Leonora y le

abruma con sus dudas y sus reproches, con una prolijidad que a duras penas su dama llega a reprimir:

Enrique, pon
freno al atrevido labio,
pronunciador de mi agravio;
que vas perdiendo el conceto
que has tenido de discreto. (p. 1109)

Enrique, sin poder más, replica en seguida: «Pues con celos, ¿quién es sabio?» (p. 1109). Enojada ante tanta impertinencia, Leonora prefiere irse. Enrique la detiene y promete, para seguir disfrutando de su presencia, no decir nada más:

ENRIQUE No tratemos dellos más.
LEONORA Estás necio hoy; no podrás.
ENRIQUE Mudos serán mis tormentos. (p. 1110)

Tras recobrar Enrique mejores disposiciones, Leonora puede informarle de la táctica que, a su modo de ver, les permitirá descartar los peligros que amenazan sus amores. Por eso, pese a los celos que ello pueda provocar en ella, le aconseja cortejar a Isabela. Así pues, de un lance a otro, se forman nuevas parejas de personajes —Ludovico y Leonora, por una parte, y Enrique e Isabela, por otra—, que van a encontrarse simultáneamente en el escenario al final del segundo acto.

Pero los personajes femeninos primero tienen que determinar su propia estrategia. Cuando Isabela se queja ante su hermana de la reciente indiferencia del marqués, Leonora le aconseja, para saber a qué atenerse, que ponga a prueba los sentimientos de Ludovico, fingiendo corresponder a la inclinación de Enrique. Para convencerla, no escatima sus esfuerzos, describiéndole sucesivamente a Enrique —su amado— como el hombre más digno y, a la vez, más indigno de su amor:

Para dar celos es bueno;
pero para amarle malo.
Pero si estás persuadida
a su amor, ríndele el pecho.
(*Aparte.*) Celos, ¿qué es lo que hemos hecho?
¡Ay de mí, que voy perdida! (p. 1112)

En realidad, su objetivo es doble: ella quiere, a la par que simula favorecer la realización de los amores de Isabela y Ludovico, dar cuerpo a la fábula de los amores inventados entre Isabela y Enrique (de ahí el elogio de Enrique) y, simultáneamente, quiere impedir que Isabela se enamore realmente de este pretendiente inesperado (de ahí la descripción poco lisonjera del mismo Enrique). Pero, como ya fue

el caso para Enrique, Leonora cae en sus propias redes; sus palabras son más eficaces de lo que ella quisiera –y tiene conciencia del peligro, como lo revela en un aparte–, ya que se granjea la adhesión de Isabela, de repente decidida a vengarse del marqués y no reacia a abrir su corazón al amor de Enrique.

Después del duque y después de Ludovico, Isabela es por lo tanto el tercer personaje en participar sin saberlo en la estrategia inventada por Leonora y Enrique para proteger su amor secreto. Silencio y disimulación afectan así progresivamente a todos los personajes, incluida la propia duquesa de Cleves, que se hace cómplice de los amores de Isabela y, en consecuencia, coopera en los ardides de los protagonistas. Pero esta extensión al conjunto de las *dramatis personae* de un comportamiento de disimulación alcanzará su punto culminante cuando lo que llamaré más adelante el «silencio dramático» venga a sustituir, en la escena novena del segundo acto, al de los personajes. Recordemos los acontecimientos: después de las falsas declaraciones de Leonora en el primer acto, el duque de Cleves decide casarla con Ludovico, pero sin decir nada a Isabela; ahora bien, esta acaba de enterarse por su hermana de que Ludovico la tiene en poco porque el duque se ha comprometido a darle la mano de la duquesa de Geldres. En la escena que nos interesa (novena del segundo acto), Isabela, frente al duque, alude al marqués designándole con la siguiente perífrasis: «quien duquesa merece» (p. 1114). El duque se asombra entonces de ver que su hermana está informada del futuro casamiento de Ludovico con una duquesa. Si bien para Isabela la frase remite, desde luego, a la duquesa de Geldres, el duque solo puede comprender que se trata de Leonora. Así, porque ninguno de los dos personajes pronuncia un nombre preciso –el de la duquesa de Geldres o el de Leonora– hay una equivocación: Isabela seguirá ignorando que su hermana pretende ser amada por el marqués, mientras que el duque quedará persuadido de que ella ya lo sabe. Si puede ser así, es por voluntad expresa del dramaturgo, que opta, más allá de las intenciones de los personajes, por no revelar el secreto de Leonora. Tomando en cierto modo el relevo del silencio de los dos protagonistas, Tirso aplaza el descubrimiento de la verdad y prolonga así la intriga.

Poco antes de concluirse el segundo acto, la duquesa, Isabela, Enrique, Ludovico y Leonora se encuentran en el escenario. Dos grupos van a formarse, debidos a las estratagemas elaboradas al principio del acto: Enrique tiene que simular que galantea a Isabela, y Ludovico tiene que parecer enamorado de Leonora. Cuando esta última pareja sale a escena, la duquesa incita a Isabela, su protegida, a que se venga de Ludovico colmando a Enrique de favores amorosos. Además ella

misma interviene para anunciar a este que acaba de ser hecho gran mayordomo, gracias a la intercesión de Isabela, y le pide que bese la mano de su bienhechora para agradecérselo. La reacción de Leonora y de Ludovico no se hace esperar: dejando de conversar, centran toda su atención en las palabras y en los ademanes de su amado respectivo; silenciosos ahora para los demás, Leonora y Ludovico se refugian cada uno en el discurso de los apartes, donde expresan primero su sorpresa, luego su cólera. Pero Isabela le explica a Enrique que es objeto de otro favor: la duquesa le hace conde de Moncastel. Le faltan las palabras a Enrique para expresar su agradecimiento («cuantas más mercedes gano / más mudo y confuso soy», p. 1117); pero, a petición de la duquesa, el protagonista vuelve a besar la mano de Isabela. De inmediato este ademán suscita los celos de Leonora y de Ludovico, que a duras penas intentan reprimir su sufrimiento en un breve aparte:

LEONORA (*Aparte.*) Esto va ya rematado.
 ¿Cómo, celos, no doy voces?
 LUDOVICO (*Aparte.*) Celos, verdugos atroces,
 ¡la mano otra vez le ha dado!
 ¿Y yo presente y sufriendo?
 ¿Yo padeciendo y callando? (p. 1117)

No pueden más: deciden actuar, es decir, romper el silencio sobre sus verdaderos sentimientos y vengarse. Leonora simula que tropieza para poder darle la mano a Ludovico, lo que permite a este besarla, y a los dos, desquitarse. A partir de ahí, la situación se invierte: en un aparte a la duquesa, Isabela expresa sus celos comprendiendo que en realidad su hermana –y no la duquesa de Geldres– es la esposa que el duque le prometió al marqués. Enrique, por su parte, se lamenta –en un aparte, por supuesto– ante el inextricable embrollo en que se encuentra. Para unos como para otros la situación se hace insoportable. Otros dos besos en la mano de Leonora provocan la ruptura del silencio. Isabela es la primera en ceder, después de un último aparte:

(*Aparte.*) No sabe quitar los labios
 de su mano. Loca quedo.
 Celos, haced, que no puedo
 disimular mis agravios. (p. 1118)

Ella despierta a Enrique, mientras Leonora manda a Ludovico junto a Isabela, siendo su amor por esta demasiado visible:

A Isabela habéis querido;
 celos agora tenéis;

por más que diſimuléis
yo sé bien que estáis perdido. (p. 1118)

Lo que el marqués reconoce sin pena, revelando así la identidad de su amada, a diferencia de Leonora, que no da a conocer sus sentimientos y aprovecha la situación para deshacerse de este inoportuno pretendiente. Ludovico se despide, mientras que Enrique se separa hábilmente de la duquesa para ir a reunirse con Leonora:

Gran señora,
dar cuenta quiero a Leonora
del favor que me hacéis hoy,
pues es justo que publique
a todos tanta merced. (p. 1118)

Engañando así a todos los demás personajes, Enrique y Leonora se reúnen, a la par que por su lado Ludovico e Isabela vuelven a encontrarse. Y se reanuda el diálogo. Ludovico le reprocha a Isabela el consentir que Enrique la galantee delante de él; de la misma manera Leonora achaca con violencia a su pretendiente el haberla abandonado por su hermana. Pese a las justificaciones de Enrique, Leonora no quiere oír nada; ultrajada, sale del escenario mientras su humilde pretendiente la persigue con tiernas palabras: «Leonora, mi bien, mi cielo, / solo amarte estimo yo» (p. 1119). Pero Isabela y Ludovico oyen estas amorosas declaraciones. Así pues, el arrebató de celos de Leonora obligó a Enrique, hasta entonces dueño de sí mismo, a confesar el amor que le tiene y, por consiguiente, a romper el silencio que había sabido guardar respecto a los demás personajes. Por segunda vez es culpable de haber hecho público el secreto sentimiento que le une a Leonora, y la otra pareja de enamorados no deja de sacar las consecuencias de esta revelación. Ludovico, por su parte, está convencido de que su supuesto amigo le ha traicionado; Isabela, por su lado, entiende que su hermana quiere a Enrique y que Ludovico ama a Leonora. Las acusaciones de Ludovico y la nueva inclinación de Isabela, informada ya de los extravíos de su hermana, hará particularmente complicada, en el tercer acto, la empresa de Enrique, que acaba de cometer su segunda indiscreción.

*

El tercer acto introduce un nuevo elemento en el desarrollo de la intriga. En el primer bloque dramático, en efecto, el duque de Cleves llega a sospechar que su propia esposa está prendada de Enrique y se plasma así un segundo drama de honor. La jornada se inicia, pues, con una mayor tensión dramática. Los favores que la duquesa ha

otorgado al noble letrado –el cargo de mayordomo y el condado de Moncastel– despiertan las sospechas del duque obligándole, en el monólogo que abre este último acto, a interrogarse acerca de su honor, que cree amenazado. Por eso, él también va a poner en ejecución toda una estrategia de la disimulación, con el fin de indagar la verdad sobre esta angustiosa cuestión. Convoca a Leonora y, sin miramientos, le anuncia que en el acto tiene que casarse con Ludovico. La joven resiste tanto como puede y acaba por decir que se someterá al parecer del mayordomo, o sea, de Enrique. No sirve de nada: el duque, acorralando a su hermana, declara que Enrique ya está de acuerdo. Las reacciones de Leonora –su turbación y su sorpresa– constituyen para él una confesión suficiente. El duque añade que conoce la verdad sobre las relaciones de Leonora y Enrique porque, según explica, Isabela le ha revelado estos amores culpables:

No prosiga
tu torpe lengua adelante,
que ya de Isabela sé
que ese vil hombre es tu amante
y tu engaño averigüé
con industria semejante. (p. 1121)

Por eso informa a Leonora de su decisión de castigar al traidor con la muerte, antes de amagar una salida muy teatral («*Hace que se va*»). Pero la heroína no cede. Aún sabe admirablemente guardar silencio sobre sus amores. A pesar de su turbación consigue decir sin decir. Obligada a responder, no revela nada de la verdad y va a orientar las sospechas hacia Isabela, a la que designa pérfidamente con perífrasis:

Que te engaña considera
*quien*⁵³ celosa te ha informado
contra mí desa manera.
Cuando a ese hombre des la muerte
yo sé que la llorará
más que yo *la que* te advierte
que mi amor causa te da
a tratarme desta suerte. [...] *Quien* te pidió para él
tantas cosas en un día,
tanta consulta y papel,
la mayor mayordomía,
la villa de Moncastel,
cuando contra mí publique

⁵³ Para percibir mejor las perífrasis empleadas por Leonora, subrayo los relativos que utiliza.

falsedades que fabrique
de sus celos la eficacia,
¿está confirmada en gracia
que no puede amar a Enrique? (p. 1122)

La imprecisión de los giros empleados por Leonora origina una equivocación en la mente del duque. Este cree que sus ardides sucesivos –el anuncio del casamiento precipitado de Leonora y la invención del consentimiento dado por Enrique– le revelan lo que quería saber. En efecto, las declaraciones involuntariamente ambiguas de Leonora –nueva forma de un silencio de índole dramática– le causan profunda angustia; en la persona anónimamente designada por estas alusiones, el duque cree reconocer a su esposa y exclama dirigiéndose a su hermana:

Cierra la boca
contra mi honor, atrevida;
que a no mirar que estás loca...

Pero Leonora le interrumpe, pues ahora ella es quien domina el intercambio: « A lo menos ofendida / de *quien* a esto me provoca» (p. 1122). ¡Otro *quien* ambiguo y acusador! Al percibir la confusión de su hermano, aun equivocándose sobre el motivo de su turbación, le toma la delantera y concluye así el diálogo:

LEONORA [...] advierte que de Enrique es
en palacio...

DUQUE ¿Qué?

LEONORA No es nada. (*Vase.*) (p. 1122)

Recobrada su posición de superioridad frente al duque, Leonora dosifica una por una las informaciones y maneja esta forma de silencio para acicatear las sospechas de su hermano. A punto de hacer la última revelación, suspende sus palabras y se marcha, abriendo paso a un silencio más definitivo, el de su ausencia.

Con todo, lo que para ella era una acusación, apenas velada pero sabiamente dosificada, de Isabela, resulta ser para el duque el horrible descubrimiento de su deshonor. Las sospechas que al principio del acto intentaba descartar, a todas luces se confirman ahora: su drama de honor es efectivo. De momento, sin embargo, como personaje típicamente tirsiano y parecido en esto al celoso prudente don Sancho de Urrea, el duque de Cleves logra reprimir su ira y diferir su juicio definitivo. Provisionalmente, pues, acallará sus sospechas:

Gobernadme vos, prudencia;
no deis lugar a la ira

que cuando con pasión mira
 hace al engaño evidencia.
 Nunca el cuerdo juez sentencia
 por indicios los castigos
 aun de los más enemigos,
 y si mis celos la acusan,
 sus virtudes la recusan,
 pues no valen por testigos. (pp. 1122-23)

Lo cierto es que las estratagemas de Leonora y de Enrique no acaban de tener repercusiones en los demás personajes. Opuesto a los proyectos del duque, Ludovico anuncia al señor de Cleves que se niega a casarse con Leonora porque, según dice, ella es ya la amada de Enrique. De inmediato el duque interroga al marqués para saber de dónde procede esta engañosa información: «¿Quién dijo tal mentira?». La respuesta de Ludovico es clara:

El alma que Argos toda a Enrique mira,
 y para darme enojos,
 Enrique es todo lenguas, si ella es ojos.
 Yo oí, señor, llamalla
 su bien, su cielo...

El duque no puede aguantar más y le impone silencio:

Calla, marqués, calla;
 que no es bien que desdores
 desafortunada a mi hermana. (p. 1123)

A la luz de estas revelaciones, el señor de Cleves le propone casarse con Isabela. Imposible, replica en seguida el marqués, pues Isabela ya está casada en secreto. Ya es demasiado para el duque: esta segunda revelación acaba con su paciencia y desencadena su furor. Además de autoritario, se hace tiránico y exige que el marqués le diga el nombre del culpable:

vuelta en aspereza
 mi piedad, no aseguro tu cabeza
 mientras no me revela
 quién es quien me agravió con Isabela. (p. 1124)

El duque multiplica las amenazas de muerte, resuelto a obligar a Ludovico a confesarlo todo. Pero este no se rinde. Solo puede declarar que él no es el atrevido pretendiente que de noche intentó profanar la casa del duque. El culpable es otro, un amigo, cuyo secreto no tiene derecho a revelar, pues debe ser fiel a su promesa de no decir nada:

Conjurome, en efeto,
 a que guardase contra mí el secreto
 de tan ciego accidente,
 haciéndome, cual viste, delincuente
 del insulto que digo.
 Soy bien nacido, en fin, y él es mi amigo;
 y así contra mis celos,
 a costa de pesares y desvelos,
 culpado me confieso. (pp. 1124-25)

Por deber de amistad, prueba de su nobleza, el marqués se niega a contestar las preguntas del duque, a quien opone un silencio rotundo:

DUQUE	No debéis callar quién es el que os ha sido traidor.
LUDOVICO	Di mi palabra, señor, de no decirlo.
DUQUE	Marqués, no ocasionéis más mi enojo. Decidme cómo se llama el violador de mi fama.
LUDOVICO	Por mejor la muerte escojo que ir contra el juramento y palabra que le di. Basta lo que he dicho aquí. (p. 1125)

Frente a tanto empeño, el duque no tiene más remedio que demostrar la falsedad de ese amigo tan bien defendido: por eso, antes de marcharse, le entrega los trozos del billete escrito por Leonora, aquella carta rota que había encontrado en el primer acto.

Al leer dicho billete, el marqués deduce a su vez que su amigo es el peor de los traidores, culpable hacia él mismo, hacia Leonora a quien ha engañado, hacia Isabela cuyo afecto intenta granjearse, hacia el duque y hacia Dios. Ahora bien, justamente se presenta el perverso Enrique. Ante las acusaciones del marqués, no le cuesta contestar. Basta con que prolongue el ardid del acto precedente: es cierto, reconoce el protagonista, que el billete fue escrito por Leonora, pero fue dictado por Isabela que, dada su indisposición de aquel día, encargó a su hermana que escribiera. Entonces el marqués interroga a Enrique acerca de las cariñosas declaraciones que oyó dirigirle a Leonora. Una vez más, el héroe, hábil para disimular la verdad con el fin de salvaguardar el secreto de su amor, desengaña al marqués: eran palabras fingidas para vengar a Leonora de la repentina indiferencia del marqués. Así pues, ya no le importa una audacia más: obligado a seguir la voluntad de Leonora —amar por razón de estado— y a resguardar el

honor de su dama, Enrique sabe redoblar su ingeniosidad para continuar ocultando la verdad. Lo que le permite guardar silencio sobre su pasión por Leonora es por lo tanto su aptitud para manejar el lenguaje, aptitud que el héroe por fin comparte con su amada.

Sin embargo, los dos protagonistas tendrán que poner término, en un momento dado, a estas situaciones harto delicadas. En efecto, las amenazas del duque precipitan las cosas. En el único diálogo que tienen a solas en el tercer acto, Leonora suplica a Enrique que se vaya del palacio de Cleves antes de que su hermano acabe con su vida. Esta dolorosa escena de despedida –cuya función es reafirmar una vez más los sentimientos amorosos de los dos amantes– también es la ocasión de un nuevo juego sobre el silencio y la palabra. Para traducir las vacilaciones de su heroína, Tirso nos la presenta en total contradicción consigo misma: unas veces impone silencio a su pretendiente, otras veces le ruega que hable. Lo que primero exige de él es el silencio:

Vete, esposo; amores, vete
antes que el duque te prenda;
no te despidas, excusa
palabras en llanto envueltas;
que si por verte partir
mudo, mi bien, me atormentas,
¿qué han de hacer ponderaciones
animadas con ternezas?
¿Qué aguardas? (p. 1128)

Pero, apenas se resuelve Enrique a obedecer cuando ella exige palabras:

LEONORA Adiós. Oye, espera.
¿Tan secamente te partes?
¿No me abrazarás siquiera?
¡Sin decirme una palabra,
sin una mano, una muestra,
un suspiro, un ¡ay!, un ¡voyme!
con que piense que te pesa!
¡Ah ingrato!

ENRIQUE Pues, dueño mío,
si me enmudeces la lengua,
sí, sin despedir, me mandas
partir, ¿de qué formas quejas? (p. 1128)

Finalmente Enrique decide quedarse en el palacio, en vista de lo cual Leonora le aconseja que siga engañando a Isabela escribiéndole un billete amoroso.

En las últimas escenas de esta secuencia dramática se producirán varias rupturas del silencio, como anticipo de las revelaciones finales. Isabela, muy decidida a salirse con la suya, no se queda inactiva. Como lo hizo Enrique respecto a Ludovico, o Leonora respecto a su hermana, ella planea sembrar la discordia entre Leonora y Enrique, pues, según dice, se lo ha tomado tan en serio que se ha enamorado del pretendiente de su hermana («estoy por Enrique loca», p. 1130). Una nueva inclinación que confiesa a Leonora, rompiendo el silencio sobre su secreto para dar más credibilidad a la mentira que inmediatamente después inventa: Enrique, así lo afirma, está dispuesto a casarse con ella.

Entonces, por primera vez, Leonora pierde el aplomo y rompe el silencio. Deja estallar su furor contra su pérfido amante revelando en un instante los secretos amores que supo preservar desde el principio de la comedia:

Ese Enrique es todo engaño,
hermana, más ha de un año
que está casado conmigo. (p. 1130)

Aquella revelación en seguida acarrea otras, según un fenómeno de reacción en cadena. Cuando viene Ludovico a informar a Isabela de su futuro casamiento con Leonora, la joven, que a toda costa quiere conservar al único pretendiente con quien le sea posible contraer matrimonio, declara brevemente a propósito de Enrique: «más ha de un año / que está casado con ella» (p. 1131). Lo que en el acto provoca en el marqués la voluntad de decirlo todo:

Ya no hay callar, vive el cielo;
yo he de decirle quién es
al duque, porque después
muera con él mi recelo. (p. 1132)

De modo que podríamos pensar, a estas alturas, que poco a poco el secreto de Leonora y Enrique llegará a los oídos del duque de Cleves. Pero nada de eso: mucho más hábil es la escenificación que Tirso hace de la revelación final, sabiendo prolongar un poco más la sorpresa del espectador.

En la última secuencia del acto se prosigue el drama de honor personal del duque, acción interrumpida desde la escena cuarta. El señor de Cleves, atenazado por tormentos de honor, se interroga en un último monólogo sobre la suerte que ha de prepararle a Enrique: «¿No es mejor matarle en duda / que no averiguar agravios?». Matarte sería una solución. Pero primero habría que averiguar la verdadera índole de su falta:

No, temores; sed más sabios
 mientras mi afrenta esté muda.
 La verdad anda desnuda;
 mal se me podrá ocultar:
 prudencia, hacer y callar;
 que honor que averigua enojos
 orejas es todo y ojos,
 mas no lenguas con que hablar. (p. 1132)

Estas declaraciones, muy parecidas a las del celoso prudente, son una nueva apología del silencio de honor, del que el duque de Cleves hace aquí el aprendizaje. Para preservar aquel valor absoluto que es el honor, el silencio aparece, en las comedias de Tirso, como un recurso imprescindible y sumamente positivo.

Antes del desenlace el dramaturgo organiza otro diálogo –el segundo en la obra– entre el duque y Enrique. Este sale a escena con un papel en la mano, o sea, el billete que acaba de escribir para Isabela según las indicaciones de Leonora. Pero las sospechas asaltan al duque y se apodera del mensaje para descubrir su contenido. Ahora bien, el destinatario del billete no está nombrado: nuevo silencio de tipo dramático y nueva fuente de ambigüedad; lo que, para Enrique, se dirige a Isabela, el duque lo comprende como destinado a su esposa. Por tanto culpa a su pérfido vasallo de escribir a la duquesa y poco falta para que le traspase con su espada. El peligro en que se encuentra y sobre todo la injusticia de la acusación de que es objeto impelen por fin al protagonista masculino a revelar, ante la urgencia, lo que tan bien supo callar desde el principio del segundo acto:

Que me des la muerte es bien;
 pero mi culpa no es esa.
 Oye, mientras te confiesa
 mi atrevimiento mi insulto;
 que puesto que dificulto
 mis amores declararte,
 cuando importa asegurarte,
 no ha de haber secreto oculto.
 Yo ha un año que de Leonora
 soy esposo, yo llevé
 la escala, yo te quité
 la espada al nacer la aurora;
 esto es verdad. (p. 1133)

De manera significativa, en esta escena final en que se aclara el misterio de la escena inicial, el protagonista masculino, culpable de divulgar sus amores secretos, es quien debe revelar la verdad a su se-

ñor, tras mostrar que era capaz de remediar la falta cometida. Esta ruptura del silencio no resulta de una serie de revelaciones, provocadas unas por otras. Se produce porque el protagonista, que se había sujetado a un deber de honor respecto a su dama —no revelar su secreta unión—, de repente se ve sometido a una obligación de honor más importante: no engañar a su señor dejándole creer en la culpabilidad de su esposa. Esta segunda obligación es superior a la primera: el secreto amoroso debe cesar y Enrique ha de romper su silencio.

Sosegado y aliviado por las explicaciones de Enrique, el duque decide recompensar a Leonora y a su pretendiente por acatar tan bien «la razón de estado». Tirso remata este feliz desenlace con la revelación, hasta ahí diferida, del noble origen del protagonista. Enrique no es humilde vasallo sino hijo de duque y hermano de la duquesa de Cleves. Después de la voz del honor —respeto por el honor de su dama y lealtad por el honor de su señor—, por fin puede hablar la voz de la sangre, que el duque y la duquesa supieron oír mucho antes del reconocimiento final:

DUQUE Desde el punto que te vi
 por oculta simpatía
 te quiero bien. (p. 1134)

DUQUESA ¡Ay hermano querido!
 No en vano te tuve amor. (p. 1134)

A raíz de una grave indiscreción —la divulgación parcial del secreto amoroso—, Enrique, para expiar su falta, realiza el aprendizaje dramático del silencio de honor, que consiste en amar «por razón de estado». Paralelamente el duque también hace el aprendizaje del silencio de honor a través del drama del que piensa ser víctima. Esta segunda intriga aparece, pues, como un eco, en una tonalidad más trágica, de las aventuras de Enrique, y cobra todo su sentido precisamente cuando cruza la trayectoria de Enrique. Del secreto divulgado al secreto recuperado y luego revelado, el itinerario del protagonista desemboca en la ruptura del silencio, ruptura hecha necesaria por otro lance de honor: el drama conyugal del duque de Cleves. El silencio del duque sobre su drama de honor, por esencia más emparentado con el universo trágico, aparece, pues, como una obligación superior a los demás deberes del silencio.

CONCLUSIÓN

En el campo del honor, los valores del silencio son diversos y dependen estrechamente del género, trágico o cómico, de las obras en que se desarrolla el tema.

En las tragedias, y si nos situamos en la perspectiva del ofensor, el silencio puede constituir el elemento esencial de la estrategia de un traidor. En *Escarmientos para el cuerdo*, don Manuel de Sosa irremediablemente corre a su perdición y provoca la ira divina por no confesar nunca su falta. Su silencio, fundamento de sus engaños y de sus mentiras, adquiere, pues, una connotación negativa importante. En *La venganza de Tamar*, en cambio, el silencio que observa Amón acerca de la pasión incestuosa que siente —silencio que primero se impone a sí mismo y que luego prolonga respecto a los otros personajes hasta el final del segundo acto—, sería más bien positivo ya que permite diferir el momento de la violación incestuosa, violación provocada, precisamente, por la ruptura del silencio hacia los demás, es decir, por la confesión de Amón a propósito de la verdad de sus sentimientos.

Por lo que se refiere a los personajes ofendidos o deshonrados, el silencio suele aparecer como el único recurso posible, ora cuando permite guardar secreta la deshonra (es la actitud primera de María y de García de Sa en *Escarmientos para el cuerdo*), ora cuando constituye el mejor modo de expresión para un dolor impotente. De hecho, este silencio-sufrimiento es un mudo consentimiento a la voluntad de Dios, de un Dios que se ha hecho cargo de la venganza:

GARCÍA	Cerrad las puertas, dolor, al alma; ahóguese dentro de sí misma, no la alivien llantos ni suspiros tiernos. ¡Ay Leonor! Nunca tomaran tan a su cargo los cielos agravios de un padre airado, venganzas de un triste viejo. No hay vida que tanto sufra; muramos ya y acabemos de una vez desdichas tantas. (<i>Escarmientos para el cuerdo</i> , III, vv. 993-1003)
--------	---

Como asentimiento a un castigo, el silencio puede ser signo de reflexión y de penitencia:

JUAN	Mármol soy, absorto quedo, estatua en la admiración
------	--

de puro sentir no siento.
 A espectáculo tan triste
 eche Timantes el velo
 y sirva en la compasión
 de escarmientos para el cuerdo.
 (*Escarmientos para el cuerdo*, III, vv. 1006-12)

En todos los casos, el silencio, en los personajes deshonrados de la tragedia, tiene una connotación positiva.

Lo mismo se puede decir del silencio de honor en las comedias. Mi estudio ha mostrado que en ellas el código del honor no estaba descalificado, ni siquiera, como lo sugería Wilson, resultaba minimizado. Tirso, en defensa de *El celoso prudente*, escribía en *Cigarrales de Toledo*:

Aquí pueden aprender los celosos a no dejarse llevar de experiencias mentirosas; los maridos, a ser prudentes; las damas, a ser firmes; los príncipes, a cumplir palabras; los padres, a mirar por la honra de sus hijos; los criados, a ser leales; y todos los presentes, a estimar el entretenimiento de la comedia. (p. 498)

No se podría decir mejor el valor ejemplar de aquella comedia en cuyo desenlace Sancho proclama, haciendo eco a la cita anterior:

El celoso como yo
 calle y averigüe cuerdo
 sospechas, mil veces falsas,
 como las mías salieron;
 y si fueren verdad, cobre
 satisfacción con secreto;
 que la pública da causas
 al vulgo, siempre parlero.
 Don Sancho soy; si he callado
 a vuestro gusto, por esto
 al buen callar llaman Sancho:
 en mí tenéis el ejemplo.
 (*El celoso prudente*, p. 1279)

Muy lejos de criticar el código del honor, la comedia enaltece, por el contrario, el ideal de honor, poniendo de relieve los medios necesarios para lograr preservarlo. Entre estos medios, figura, en primer lugar, el uso del silencio. En *El celoso prudente* como en *Amar por razón de estado*, resulta ser, en efecto, el mejor aliado del honor. Instrumento para su preservación, requisito para la salvaguardia del secreto de la deshonra y de la venganza, el silencio es, las más de las veces, una elección prudente para el hombre de honor. Sancho y Diana, Sigismundo y Lisena, Leonora y Enrique, o incluso el duque de

Cleves, todos recurren a él en uno u otro momento de su trayectoria dramática. Por sus virtudes preventivas o por sus virtudes curativas, el silencio adquiere, en la producción cómica de Tirso, un valor indiscutiblemente positivo: es un remedio para conservar la honra, para precaverse contra el agravio o para curar la ofensa; es lo que puede salvar la vida del hombre de honor, o devolvérsela.

CAPÍTULO IV

SILENCIO Y AMOR

INTRODUCCIÓN

Las obras que me propongo estudiar en este capítulo desarrollan de manera privilegiada el tema del amor. Lo que significa, con la primacía otorgada al tema amoroso, entrar de lleno en el campo cómico del teatro tirsiano. Analizaré estas obras según una gradación que conducirá de las comedias más serias a las comedias más cómicas. Así pues, el estudio de estas obras, seleccionadas según la importancia otorgada al tema del silencio, nos permitirá ver, a través de un amplio abanico de situaciones dramáticas diversas, cómo Tirso explora en el campo del amor la dialéctica del silencio y de la palabra.

El pretendiente al revés y *Amar por arte mayor*, las dos primeras comedias serias sometidas aquí a examen, ofrecen numerosas similitudes con los dramas de privanza estudiados en el capítulo titulado «Silencio y poder». En ellas, sin embargo, la intriga política es muy secundaria, cuando no inexistente. Más que un privado, el personaje principal es un simple vasallo, ocasionalmente objeto de favores, es cierto, pero a quien jamás se le confía una verdadera responsabilidad de poder. En comparación con los tres dramas de privanza anteriormente estudiados, *El pretendiente al revés* y *Amar por arte mayor* presentan, además, otra singularidad: la relación de poder entre el personaje que gobierna y su vasallo viene complicada por una rivalidad amorosa. *Privar contra su gusto* ya contenía una especie de esbozo de esta situación, puesto que el rey don Fadrique cortejaba a la hermana de su privado, mientras que este estaba prendado de la hermana del rey. Pero lo que entonces solo era un sutil entrecruzamiento de relaciones amorosas se convierte, en *El pretendiente al revés* y en *Amar por arte mayor*, en una ardiente competición. Ahora, el vasallo es, en amor, rival directo de su señor. Asimismo una vasalla será, en amor, rival de su señora. De forma que un violento conflicto de amor,

más que de poder, será lo que aquí opondrá a los protagonistas. Amenazada por una pareja de señores tiránicos, la pareja vasalla tendrá que valerse de diversas formas de silencio para preservar su relación amorosa.

Palabras y plumas, cuyo estudio conforma la segunda parte del presente capítulo, constituye otro caso interesante por ser intermedio, dado que se sitúa en la encrucijada de varios subgéneros. Cercana asimismo al terreno del poder –pues un drama de privanza hace las veces de intriga secundaria–, esta comedia sería nos encamina con mayor nitidez hacia lo que será el campo de exploración privilegiada de las comedias palatinas, es decir, el examen de los lenguajes y de los silencios de amor de que se valen pretendientes y damas. En *Palabras y plumas*, como veremos, se critica la prolijidad de un personaje parlanchín mientras que, a la inversa, se valora el silencio, por ser fuente de un amor cuya generosidad parece inagotable.

Hasta aquí, pues, nos encontramos frente a una valoración positiva del silencio, valoración que las tres comedias palatinas estudiadas al final del capítulo parecerán, al menos en apariencia, contradecir. En la famosa comedia *El vergonzoso en palacio* –donde, una vez más, un drama de privanza hace las veces de intriga secundaria– destacarán diversas manifestaciones de silencio, entre las que figurará una forma no analizada en las obras precedentes: el mutismo por vergüenza –silencio negativo, esta vez– de los protagonistas masculinos. Por último, el examen del díptico que constituyen *El castigo del pensó que* y *Quien calla otorga* permitirá entrever, con una desaparición progresiva por no decir total de la dimensión del poder como trasfondo, nuevos valores adquiridos por el silencio, enfocado desde el único punto de vista del amor.

EL VASALLO ENAMORADO

En *El pretendiente al revés* y *Amar por arte mayor*, el personaje central es un vasallo, rival amoroso de su señor, respectivamente el duque de Bretaña y el rey de León. El tema del amor pasa, pues, al primer plano. No por ello el conflicto que opondrá a los dos competidores será menos violento. Vendrá matizado de celos y llegará a tomar cariz de un drama de honor, a veces propicio para generar un peligro trágico.

En estas dos obras, por cierto, las situaciones inventadas por el dramaturgo distan mucho de ser simples: como ocurre muchas veces, Tirso complica su intriga duplicando sus elementos principales. Paralelamente al conflicto que enfrenta al vasallo con su señor, aparece otra rivalidad amorosa, fuente de discordia entre una vasalla

—galanteada por el noble protagonista— y su señora —la esposa o la hermana del señor, enamorada del mismo personaje masculino—. Ya no hay solo uno sino dos representantes del poder que pesan sobre el desarrollo de la intriga, en un desdoblamiento que acentúa su autoridad y refuerza el ascendiente que ejercen sobre sus vasallos. Estos, ora recompensados, ora amenazados, sumisos o rebeldes, van a intentar salvar su amor en medio de estos conflictos de poder.

Una vez más logran hacerlo valiéndose del silencio, modo eficaz para estos vasallos enamorados de preservarse del abuso de poder del que son víctimas. Como en *Privar contra su gusto*, callar llega a ser para ellos una forma de contrapoder, con miras, en esta ocasión, no a gobernar provisionalmente en lugar del monarca, sino a proteger una relación amorosa.

Más allá de esta perspectiva general existen importantes diferencias de detalle. Las modalidades particulares del silencio practicado por los personajes permitirán distinguir *El pretendiente al revés* de *Amar por arte mayor*. En la primera comedia la pareja vasalla procura ocultar hasta el final el amor que le une, antes de escapar huyendo del poder de la pareja ducal. En la segunda comedia, en cambio, la pareja de vasallos logra disimular esta relación amorosa forjando un lenguaje de doble e incluso triple sentido. Lo que en el primer caso era un forzoso silencio de sumisión, viene a ser, en el segundo caso, silencio engañoso por medio de la interposición de palabras. Dos maneras de callar que, a su vez, diferenciarán la tonalidad propia de estas dos comedias serias, siendo la una, *El pretendiente al revés*, mucho más trágica que la otra, *Amar por arte mayor*.

«*El pretendiente al revés*»: el silencio forzado del vasallo enamorado

Tal como lo anuncia el título, esta comedia palaciega escenifica las desventuras amorosas de un pretendiente que todo lo hace al revés¹. El duque de Bretaña, prendado de la marquesa Sirena, ha tratado en vano durante dos años de conquistarla. Por despecho, con el fin de olvidar a la bella ingrata, acaba casándose con Leonora, hija del duque de Borgoña. Sin embargo, en vez de sumir sus sentimientos en el olvido, sigue cortejando a Sirena, a sabiendas de su esposa. Así se traba la acción al principio del segundo acto. Exceptuando las escenas rústicas, impregnadas de sincera alegría y que corresponden principal-

¹ Esta comedia se publicó en 1627 en la *Primera parte* de las comedias de Tirso. Según B. de los Ríos, no era fácil establecer con certeza su fecha de composición. Sin embargo, varios indicios textuales y coincidencias le inducen a creer que *El pretendiente al revés* fue escrita en 1611 ó 1612 (ver ODC, II, pp. 223-26).

mente a la secuencia de apertura y a la del desenlace², reina en el conjunto de la obra cierta amenaza trágica. Esta tonalidad específica, que no volveremos a encontrar en *Amar por arte mayor*, procede del tipo de relaciones que unen a los personajes. En *El pretendiente al revés*, son dos las parejas que se enfrentan: Leonora es la esposa legítima del duque de Bretaña y la marquesa Sirena está secretamente unida a su primo Carlos. Por tanto lo que está en juego no es de poca importancia, y a cada instante la intriga puede caer en el inquietante universo del drama de honor.

La comedia se abre con un apacible cuadro pastoril y las canciones de unos pastores. En el pueblo de Belvalle, el día de San Juan, todos se preparan para la fiesta y el baile de la tarde. La marquesa Sirena se reúne con sus vasallos para conversar tranquilamente con ellos, mientras se organizan juegos de naipes o de damas. Acude Carlos, el primo de Sirena. Tras agasajarlo, los pastores vuelven a sus juegos a petición del recién llegado, quien emprende una larga conversación con la marquesa. Con unos amables juegos rústicos como telón de fondo, se inicia un diálogo de amor entre los dos protagonistas, durante el cual se nos informa de que Carlos es el esposo secreto de su prima:

Ya, Sirena de mis ojos,
que el duque se ha desposado,
y mudando mi cuidado
muda mis penas y enojos,
sin el peligro y temor
que hizo mudo al secreto,
tendrá el esperado efeto
nuestro venturoso amor.
Un año ha que a vuestro llanto
pone fin y a mi fatiga
la noche, discreta amiga,
pues calla y encubre tanto,
sin que hayamos parte dado,
por lo que el peligro enseña,
ni vos a doncella o dueña,
ni yo a amigo o criado.
Las fuentes de aquel jardín
son solas las que aseguran
nuestro amor, que aunque murmuran,
es entre dientes al fin.
Ellas saben solamente
el temor que, en perseguiros

² Ver en el apéndice los cuadros que se refieren a esta comedia.

el duque, dio a mis suspiros
otra más copiosa fuente. (p. 237)

Si Carlos y su prima nunca revelaron su amor es porque el duque de Bretaña cortejaba a Sirena. Unidos clandestinamente, se regocijan con el próximo fin de este silencio, pues, casado el duque, ya no los obliga nada a callarse y esconderse. «Temor» es la palabra clave de este largo parlamento, que da cuenta de los tormentos que sufrieron los protagonistas. Aquí queda clara la imposibilidad para un vasallo de querer a la misma dama que su señor: el miedo a transgredir esta interdicción provoca el silencio. Miedo a que este amor sea divulgado, miedo a que acabe el duque por conquistar a Sirena o miedo a que el señor impida para siempre su casamiento. De ahí la necesidad de callar.

De momento, sin embargo, todos estos peligros parecen alejarse de ellos. Una pastora se pone a cantar para empezar el baile... Pero de repente aparece el duque de Bretaña. Su llegada pone término a la fiesta de manera significativa. El duque revela que su inclinación por Sirena perdura. De nuevo los temores asaltan a Carlos³, y los personajes empiezan a hablar en apartes. Carlos, por su parte, utiliza este mismo modo de expresión –un aparte que no oyen los demás personajes– para expresar su desconcierto cuando se entera de que su señor incita a Sirena a ir a la corte de Nantes como dama de compañía de la duquesa. El propio Carlos, a quien el príncipe acaba de hacer cazador mayor, es invitado a reunirse con ellos. A estas proposiciones, en verdad, órdenes apenas disfrazadas, los dos protagonistas contestan con brevedad por deber de obediencia y traicionando su voluntad. El duque debe incluso interrogar directamente a la marquesa para que salga de su silencio:

DUQUE	¿Qué me respondéis, señora, a lo que he determinado?
SIRENA	Puesto me habéis en cuidado, no sé lo que os diga agora, sino agradecer la estima, gran señor, que de mí hacéis. (p. 240)

Entre turbada y agradecida, Sirena reduce su respuesta a la mínima expresión. La secuencia se cierra con la decepción de los pastores, cuyo baile queda definitivamente interrumpido por la irrupción del

³ «Carlos.- Soy desdichado; / mozo el duque, enamorado; / tú mujer, justa mi queja. / ¿Qué he de hacer sino morir? / Sirena.- Sufre y calla, si eres cuerdo. / Carlos.- Hoy, Sirena, el seso pierdo. / ¿Y he de callar y sufrir?» (pp. 238-39).

duque. La fiesta campesina, por así decirlo, ha sido reducida al silencio, al igual que los dos protagonistas.

Ya es de noche y todos los personajes vuelven a encontrarse en lo que constituirá el último bloque dramático de este primer acto. Primero sobreviene el diálogo, a solas, de los dos protagonistas enamorados; luego, Carlos aprovechará la ocasión que se le presenta, al amparo de la noche y de un disfraz rústico, para burlarse del duque.

Las primeras palabras de Carlos, al entrar en escena, expresan su desesperación. A duras penas aguanta tener que callar su amor por Sirena y, así, desde hace más de un año:

Callar y poseer sin competencia,
aunque el bien es mayor comunicado,
posible cosa es, pero terrible;
mas que tanto aquilaten la paciencia
que obliguen, si el honor anda acosado,
a que calle un celoso, es imposible. (p. 242)

Más que el amor, son los celos, la rivalidad amorosa, los que dificultan el silencio, y más todavía si a los celos de amor se añaden los celos de honor, los mismos que experimenta el primo responsable de la honra de su prima. Esta responde indirectamente al primer monólogo de Carlos, bajo la misma forma poética del soneto. Una respuesta indirecta, pues Sirena no ha oído las declaraciones de su amante, quien tampoco percibirá su discurso. Pero una respuesta perfectamente adecuada, ya que Sirena quisiera mostrar a su primo que no ama al duque:

¡Qué de mercedes nos hubiera hecho
Naturaleza, madre verdadera,
si, porque el corazón se descubriera,
rasgara una ventana en nuestro pecho!
Industria hubiera sido de provecho,
pues, mirándola Carlos, descubriera
mi amor incontrastable, y estuviera,
en lugar de celoso, satisfecho.
¡Qué de males cesaran, qué de enojos,
si no estuviera el corazón secreto!
Pero esta condición ya está cumplida.
Ventanas son del corazón los ojos,
por donde verá Carlos, si es discreto,
que es el duque mi muerte, y él mi vida. (p. 242)

Sirena expresa aquí la nostalgia de una transparencia inmediata del corazón y del sentimiento, que fuese superior a las palabras. El silencio vendría a ser comunicación directa y nítida, lenguaje de amor que

prescinde de las palabras; un ideal que, para ella, tiene que ver con la pureza y la sencillez aldeana –estamos en el pueblo rústico de Belvalle– que proporciona la madre naturaleza. Un lenguaje del corazón, que afortunadamente puede hablar con los ojos, cuya expresión tendría, por tanto, que sustituir a la palabra prohibida por el duque. Como la mayoría de las heroínas de comedias palaciegas sometidas a un imperativo de decencia, la marquesa decide recurrir a este modo de comunicación silencioso. Pero no se trata tanto para ella de someterse a las reglas del decoro y de preservarse de sí misma como de preservar su relación con Carlos, relación amenazada por el duque de Bretaña.

La estructura del principio de esta última secuencia del acto primero –dos sonetos, monólogos paralelos pero pronunciados por dos protagonistas que ignoran cada uno la presencia del otro– muestra hasta qué punto el hombre que encarna el poder es un obstáculo para la comunicación entre Carlos y su prima. Desde su intrusión en el apacible cuadro rústico de Belvalle, se quebró la armonía entre los dos protagonistas. Aunque estén solos en el escenario, su diálogo es, en un primer momento, un diálogo de sordos, pues sus parlamentos se responden sin que ni ella, desde su ventana, ni él, en la calle, hayan tomado conciencia de su mutua presencia. Se trata de un juego escénico de corta duración pero muy significativo. En cuanto, por fin, Sirena percibe el sonido de una voz quejumbrosa, calla y no se atreve a hablar más:

Quejas en la calle siento.
 ¿Si será Carlos? ¿Quién duda?
 Un año ha que por ser muda,
 hago mayor mi tormento.
 No oso hablar; que estoy agora
 en casa villana, y sé
 que, desde que nació, fue
 la malicia labradora.
 ¡Ay cielos! ¿Si será él?
 Desde aquí quiero escuchalle. (p. 243)

Mientras tanto, Carlos sigue con su monólogo, sin saber que lo están espionando:

Ya que me mandan que calle,
 medio, aunque sabio, cruel,
 si quejándose el mal mengua,
 oíd, cielos, mis enojos,
 que aunque estéis sembrados de ojos,
 o estrellas, no tenéis lengua. (p. 243)

Para aliviar sus penas y liberarse del peso del silencio, Carlos se dirige a los cielos en la soledad de un monólogo. Al reconocer la voz de su esposo, Sirena toma la palabra y por fin empieza un auténtico diálogo entre los dos protagonistas. Con el fin de aplacar el celoso tormento de su esposo, la marquesa argumenta que la población de Nantes y la duquesa Leonora le proporcionarán mayor protección contra la pasión del duque que el pueblo de Belvalle. Un esbozo de comunicación se está restableciendo entre los dos protagonistas cuando, de repente, llega el duque. Una vez más, su irrupción inesperada va a perturbar el diálogo amoroso. Presa de pánico, Sirena quiere huir, pero Carlos le pide que se haga pasar por una pastora (Fenisa), para poder, bajo ese disfraz rústico, prolongar su conversación. Es un ardid que, de hecho, les permite proseguir su intercambio y, a un tiempo, hacer burla del duque. Así puede reanudar el protagonista sus quejas de amor al estilo rústico⁴, e incluso criticar al duque, a sabiendas de que este lo oirá:

CARLOS	Ya que hayas de maldecir, sobre el duque puede ir, porque es nuestro sobrehueso que esta noche nos estorba. [...]
SIRENA	¡Mala landre que le sorba! ¿No tiene ya su mujer? ¿Qué diabros nos quiere aquí?
CARLOS	Como no vuelva por sí, palos debe de querer. (p. 246)

Discurso de doble sentido y fingidamente inocente, que Carlos podrá ir perfeccionando cuando, tras la partida de Sirena (alias Fenisa), el duque le interroga. Persuadido de haber encontrado a un valioso cómplice que le lleve a la habitación de la marquesa, el duque interpela al pastor y le interroga. Pero al amparo de su disfraz rústico y esmerándose en guardar el anonimato, Carlos va a permitirse todas las insolencias. Momentáneamente podrá romper el silencio al que su posición de vasallo enamorado le había reducido hasta aquí y, dando rienda suelta a su desenfado, tomar pleno desquite sobre su señor. Bastarán solo unos fragmentos de esta conversación para dar cuenta del júbilo de un Carlos por fin liberado de su deber de silencio:

DUQUE	¿Con quién hablabais aquí?
CARLOS	¿Confesaisme vos a mí, que pescudáis mis pecados?

⁴ «Carlos.- De noche sois mi mujer, / y de día sois doncella. / A medias estáo casado; / yo busco mujer entera, / mi Fenisa, dentro o fuera» (p. 246).

DUQUE Ea, no repliquéis más.
¿Con quién hablabais?

CARLOS ¡Buen cuento!
En los diez no hay mandamiento
que nos mande «No hablarás».

DUQUE Pues yo lo mando.

CARLOS ¿Sois vos
más que los diez mandamientos? (p. 247)

Justa inversión de las cosas que le permite a Carlos rebelarse, mediante la irrisión, contra la interdicción de hablar que le imponen. Sin embargo, tal desenfado le gusta al duque, que quiere ganarse la amistad del pastor:

DUQUE Ahora, yo os he menester;
la necesidad me obliga
a que estado y nombre os diga.
CARLOS Mal podréis mi amigo ser,
si os fuerza necesidad;
que amistad interesable
jamás ha sido durable. (p. 248)

Por más que el duque le revele su identidad y le prometa enriquecerle, Carlos sigue negándose a dar su nombre fingido, significando así su voluntad de no someterse, de no servir a los propósitos del príncipe, sobre todo cuando este le pide que haga las veces de alcahuete. Para proteger a su amada mediante la palabra, Carlos se dirige al duque con insolente labia⁵, sin por ello revelar sus amores. En este sentido, se puede decir que su revancha de vasallo enamorado, obligado a callar por su señor, es total. La muy oportuna llegada de la duquesa de Bretaña pone término a la burla de Carlos tanto como a las pretensiones amorosas de su esposo. El acto se cierra con la partida precipitada de Leonora, de Sirena y del duque para la corte de Nantes; unas escenas finales en las que una sólida alianza parece trabarse, a medias palabras, entre los dos personajes femeninos amenazados, la esposa legítima y la dama galanteada:

⁵ Insolencia, sí, pero de broma. Aquí se trata de una burla a lo rústico inventada por el protagonista; de ahí la tonalidad francamente cómica de esta escena que rematan los chistes toscos de la enumeración burlesca que Carlos hace de los obstáculos que se oponen a la voluntad de su señor: «Lo cuarto, habéis de pasar / por la cama del alcalde, / y no pasaréis de balde / si al mastín siente ladrar [...]. / Lo quinto, fuera de aquesto, / no os quiero her otro regalo. / Lo sexto, ya veis que es malo, / todo lo que toca al sexto» (p. 250).

SIRENA [...] que de estar
sin padre y a cargo suyo,
mi seguridad arguyo.
LEONORA No tenemos que esperar;
que porque mejor lo estéis,
vengo en persona por vos.
SIRENA Y estaremoslo las dos,
si vos tal merced me hacéis.
LEONORA Ya os entiendo. (p. 253)

Pero esta alianza, tan tranquilizadora para Sirena, solo es provisional.

✱

El segundo acto dista mucho de iniciarse en tan apacible ambiente rústico como el de Belvalle. De aquí en adelante el espacio dramático de la corte de Nantes –lugar cerrado, circunscrito al interior del palacio ducal o a su terrero– constituirá el marco de la intriga, un universo restringido que sirve para expresar el encierro de los protagonistas.

Ya desde la primera secuencia –y en exacto contraste con la situación cómica del final del primer acto– nace la tensión trágica que caracterizará toda esta jornada. En una larga escena que a menudo la crítica consideró desmañada por su trabajosa versificación⁶, el duque de Bretaña le pide a su esposa Leonora que le ayude a conquistar a Sirena, a fin de que la consumación de este amor ilícito pueda librarle para siempre de su obsesiva pasión por la marquesa; después de lo cual, añade, podrá dedicarse plenamente a su unión legítima con Leonora. Hecho muy sorprendente: en cuatro parlamentos, largos y complicados, el duque se comporta exactamente al contrario de como debería hacerlo un personaje de alta nobleza. Olvida por completo el más mínimo decoro, declara abiertamente a su esposa que quiere a Sirena, que lleva dos años cortejándola, que este amor insatisfecho le

⁶ Ver B. de los Ríos (ODC, II, p. 225) y la opinión que ella menciona de Hertenbusch: «La gran escena en endecasílabos con el consonante en medio parece escrita con trabajo, y su lectura es cansada». En efecto, el uso de endecasílabos de rima interna es bastante raro en el teatro. Es interesante observar, no obstante, que se utilizan aquí en un momento en el que el duque, tal como Albano en la segunda égloga de Garcilaso, es víctima de lo que podríamos llamar una locura de amor, que es preciso curar, como en el poema de Garcilaso (ver *Égloga II*, vv. 338 y ss.). El uso de este esquema métrico no es excepcional en Tirso. Lo volvemos a encontrar en *La república al revés* (I, escena 7) –cuando el emperador Constantino expresa a Lidora la loca e ilegítima pasión que le inspira– y en *La Santa Juana. Primera parte* (II, escena 9) –cuando Leonor clama su loco dolor de esposa que se cree traicionada, delante de Marco Antonio, su esposo, igualmente persuadido de que está deshonorado–.

tiene obsesionado y le ruega que haga de mediadora. Rompiendo con la ley del silencio honesto que es preciso guardar sobre pasiones inconfesables, comete, al desahogarse, un error gravísimo: su palabra es injuriosa y degradante tanto para él como para la duquesa. Un momento de desmesura y un momento de ruptura que generan el drama. Frente a este desencadenamiento de declaraciones agraviadoras, Leonora calla, minimiza sus reacciones, contesta brevemente antes de simular que quiere contentar a su marido. Pero este silencio de decencia con el que se contiene deja paso, en cuanto se encuentra sola, a un monólogo en el que da rienda suelta a su furor:

No sé cómo he reprimido
el ímpetu a la pasión,
ni cómo mi corazón
disimular ha podido.
¿Ha visto el mundo o ha oído
combate de amor más recio?
¡Ah Filippo, torpe y necio!
A engendrar en mí comienza
venganza tu desvergüenza
y desdén mi menosprecio. (p. 256)

El descomedimiento verbal del duque ha acarreado en Leonora un violento afán de venganza, cuya primera víctima será Sirena. La duquesa, de repente, deja de servirle de protectora a su vasalla y se convierte para ella en una amenazadora mujer de poder. Le declara que ha decidido dejar de protegerla, que está resuelta a perder su propio honor, que va a querer a Carlos para vengarse del duque, a quien tomará como mediador, y que Sirena, so pena de perderlo todo, tiene que secundarla en la realización de sus proyectos:

Si por aqueste camino
no me ayudas, con mi fe
tu honor a riesgo pondré, [...]
pues cuando mi honor derribo,
no ha de haber honor en pie. (p. 257)

El furor sin límite de Leonora es equiparable a la desmesura verbal de su esposo. Se quebró el orden. Lo que en *La república al revés* aparecía como una inversión total de los valores⁷, cobra aquí la forma de una inversión parcial de los valores en el marco de la relación amorosa, a saber, la degradación por la pareja señorial del valor absoluto que constituye el honor. De ahí el cambio de situación y el trastrueque de las alianzas: Leonora ya no es para Sirena la amiga protectora

⁷ Ver Arellano, 1995.

sino la señora enemiga que pone en peligro su amor y su honor; y los dos vasallos enamorados, Sirena y Carlos, sumisos y forzados a someterse, van a ser las víctimas de los caprichos de sus señores tiránicos.

En un principio Sirena no deja de intentar aplacar el furor de la duquesa y refrenar su cólera; pero al enterarse de que Leonora quiere arreglárselas para que Carlos se enamore de ella, no tiene más remedio que callar. Se expresa solo en apartes, para no mostrar su turbación y no revelar nada de su secreto amor por el joven caballero. El único reparo que tímidamente llegará a expresar en voz alta será inmediatamente censurado por la duquesa:

SIRENA	(<i>Aparte.</i>) Disimular quiero aquí el tormento que reprimo. (<i>Alto.</i>) Tu gusto, señora, estimo; mas mira...
LEONORA	No hay que mirar; envía luego a llamar, Sirena, a Carlos, tu primo. (p. 258)

Nos encontramos aquí con un esquema más o menos parecido al de los dramas de privanza, donde el personaje que encarna el poder reduce a su vasallo al silencio. Esta vez, sin embargo, la obligación de callar es doble: doble, porque las situaciones de Carlos y de Sirena ya son perfectamente simétricas –ambos son rivales directos de sus señores–, y tienen que ocultar su amor; y doble, además, porque aquel silencio viene doblemente justificado por un imperativo de honor –el de no divulgar el vínculo secreto que une a Carlos y a Sirena– y por un imperativo de respeto al poder –el de no provocar los celos de su señor o de su señora–.

Ya constreñidos a callar por sus superiores, los dos vasallos enamorados en esta primera secuencia del acto segundo tampoco tienen ocasión de hablarse. En el momento en que Sirena sale del escenario para ir por su primo, por orden de la duquesa, Carlos entra por otro lado, lamentando el no haber podido hablar con Sirena desde su llegada al palacio ducal:

Tener en casa el sustento,
y no poderlo comer; [...]
pues tengo a Sirena en casa
y nunca la puedo hablar. (p. 258)

De modo que Carlos no conoce las intenciones de Leonora, contra las cuales, sin duda alguna, Sirena le hubiera puesto en guardia. El dejar a su personaje privado de estas preciosas informaciones –lo que

podríamos llamar el «silencio dramático», que toma aquí el relevo del silencio guardado por los personajes— permite a Tirso complicar en extremo la situación. Provoca una equivocación que durará hasta el principio del acto siguiente. Al ignorar totalmente los proyectos de la duquesa, Carlos comprenderá, a través de las enigmáticas palabras de esta —que intenta, en una escena clásica de decir sin decir, declarar su inclinación—, que Sirena le ha revelado la verdad sobre su amor mutuo:

LEONORA	[...] yo sé que os tiene amor una dama principal de palacio. [...]
CARLOS	(<i>Aparte.</i>) ¿Si le ha contado Sirena a Leonora nuestro amor? Pero no hará tal error, pues no me ha puesto otra pena sino el silencio discreto, después que con ella trato.
LEONORA	Si dais lugar al recato, y no ofendéis al secreto, a un duque, Carlos, sé yo que esta dama desestima por vuestra causa.
CARLOS	(<i>Aparte.</i>) Mi prima cuenta de todo la dio. No hay más; el deseo de hallar traza de verme y hablarme, pudo solo, por amarme, peligros atropellar. (pp. 258-59)

En lo sucesivo Carlos seguirá recibiendo únicamente informaciones truncadas. Así, cuando a instigación de Leonora, Filipo, el duque de Bretaña, le manda reunirse con la duquesa y obedecerle en todo punto, Carlos, perplejo, intenta obtener explicaciones para saber a qué atenerse, pero el duque no le revela nada. Un corto diálogo con Sirena acrecienta aún más su confusión; turbado por las enigmáticas palabras de su prima, Carlos quiere interrogarla, pero la llegada de un paje los interrumpe —la duquesa está esperando a Sirena— y la marquesa solo puede declarar antes de retirarse: «No soy / prima ya, sino tercera» (p. 263). Lenguaje ambiguo, que le sume en una reflexión solitaria de nuevo interrumpida por un paje, pues el duque requiere la presencia de su vasallo. Al silencio por sumisión que como súbdito se le impone, por su estatuto socio-dramático de vasallo y su situación dramática de rival, se añaden ahora los semisilencios de que es objeto a través de las declaraciones encubiertas de los demás personajes;

hasta los momentos de monólogo o los de diálogo con Sirena, que podrían permitirle aclarar su situación, son sistemáticamente interrumpidos o diferidos por las intervenciones indirectas del duque o de la duquesa. Así, en esa situación de carencia de informaciones, el protagonista masculino tendrá que abordar la secuencia del terrero, último momento dramático de este segundo acto.

Esta secuencia se inicia con un diálogo entre la duquesa y Sirena. Leonora le explica a su vasalla con qué ardor Carlos correspondió a sus proposiciones. Recordemos lo que pasó: pensando Carlos que la duquesa estaba al tanto de su amor por Sirena, le confesó que estaba enamorado desde hacía un poco más de un año, pero que callaba por miedo al duque. Leonora tomó esta declaración por sí misma y ahora está informando a Sirena de la noticia. Por lo tanto, la marquesa de Belvalle no puede sino estar persuadida de que su primo la traicionó y se refugia, ante las palabras de la duquesa, en el silencio relativo de unos apartes para disimular sus enfurecidos celos. Lo que no deja de notar la duquesa –«Parece / que de mi bien te ha pesado, / pues mi dicha te enmudece» (p. 264)– y la lleva a sospechar que Sirena está prendada de su primo, por más que esta lo desmienta en seguida.

Mientras que las dos damas prosiguen su conversación en la ventana del palacio, aparecen el duque Filipo y Carlos. Asaltado por los celos, al igual que su esposa, el duque culpa ahora a Carlos de cortejar a su dama Sirena. Dicha acusación es fácil de rechazar por Carlos: ¿no es imposible, por definición –dice–, callar un sentimiento amoroso?

¿Así se encubre el amor,
que en ser niño nunca calla,
y en ser fuego manifiesta
dónde vive en humo y llamas? (p. 265)

Esta réplica es a la vez un juego del dramaturgo sobre el motivo tradicional de la imposibilidad del silencio amoroso, y una contestación irónica del protagonista masculino acerca de su situación de amante condenado a callarse. Pero el duque no se satisface con tal respuesta; insiste y, una vez más, habla demasiado:

DUQUE ¿Pues qué afrenta se te sigue
 de que cumpla mi esperanza
 tu prima, y la goce yo,
 si cuando me satisfaga,
 dando a Leonora la muerte,
 la has de ver entronizada
 sobre mi silla ducal?

CARLOS Hablar siento en la ventana.
 Mira, gran señor, que piden
 más recato esas palabras.
 DUQUE ¿Quién puede ser?
 CARLOS Fácilmente
 lo sabrás, si oyendo callas. (p. 265)

Es manifiesto, Filipo habla a tontas y a locas. Su ineptitud para callar sigue su característica principal: dicho rasgo, que suele ser propio de los personajes socio-dramáticamente inferiores, es el signo inequívoco de su degradación.

Los personajes masculinos acaban, pues, de darse cuenta de la presencia de otro personaje asomado a la ventana del palacio, que resulta ser Sirena. Para saber si Carlos le mintió, el duque le obliga a hablar con su prima y fingir celos, a la par que le prohíbe decir que no está solo. Ahora bien, Leonora le pide precisamente a Sirena que haga lo mismo. Como cada uno de los dos señores tiene la sospecha de que los vasallos se quieren en secreto, estos acaban encontrándose en la obligación de interpretar, en su presencia, una escena de despecho amoroso, es decir, de fingir unos sentimientos, como el amor y los celos, que están experimentando en realidad. Así pues, pese a sus escrúpulos, están condenados a romper públicamente su silencio amoroso, o sea, condenados a la vergüenza y a la deshonra:

CARLOS (*Aparte.*) ¡Hay confusión más extraña!
 Desta vez mi poca dicha,
 dándome la muerte, saca
 año y medio de secreto,
 para avergonzarme, a plaza.
 ¡Oh peligros del honor! (p. 265)

Estamos, con este diálogo impuesto por los dos amos escondidos a sus vasallos acorralados, en el punto culminante de este segundo acto. Sirena, creyendo que Carlos es infiel, va a interpretar, a instancia de la condesa, una verdadera escena de celos. Finge obedecer a su señora, cuando en realidad la engaña con la verdad. Carlos, por su parte, empieza simulando, por mandato de su señor, el despecho y la indiferencia. Pero pronto le declara Sirena que está prendada del duque: los celos fingidos se hacen celos realmente experimentados, y Carlos, a su vez, engaña al duque con la verdad:

(*Aparte.*) Hablemos verdades, alma:
 aunque la vida nos cueste,
 a luz mis desdichas salgan,

rompa mi agravio el silencio,
mudo fui dos años, basta. (p. 267)

Carlos y Sirena revelan entonces su maestría en el manejo del lenguaje, pues ambos llegan a engañar al duque, quien acaba por estar convencido de que la marquesa le quiere. Sin embargo, engañar con la verdad no está exento de peligro. A diferencia, como veremos, de don Lope y doña Elvira en *Amar por arte mayor*, Carlos y Sirena no tienen aquí posibilidad alguna de distinguir las burlas de las veras. Por eso se engañan mutuamente. La excesiva coacción que ejercen el duque y la duquesa, vigilando de muy cerca a sus vasallos, condena sus sentimientos al silencio y siembra la discordia entre ellos. Hasta tal punto que Carlos y Sirena no podrán comunicarse con serenidad hasta el final del tercer acto. Impelidos por sus amos, los dos amantes, en efecto, multiplican los reproches celosos, hasta que Sirena, prefiriendo escurrir el bulto, da fin al funesto intercambio declarando a Carlos, al que deja estupefacto: «si quieres que calle, calla, / y adiós, que siento ruido» (p. 268). Una vez más, la única salida para los dos protagonistas ha sido el silencio y la huida.

Así se acaba el segundo acto. Durante las dos primeras secuencias dramáticas, los dos protagonistas deben someterse a un silencio forzado: apenas tienen la ocasión de dialogar a solas. Posteriormente, aquellos mismos que sin saberlo les habían impedido hablar, ahora los obligan momentáneamente a conversar para que revelen la verdad de sus sentimientos. Forzados a hablar, Carlos y Sirena se ven así sometidos a un verdadero tormento, el tormento de un diálogo fingido que, por supuesto, no puede satisfacer su necesidad de comunicarse, a causa del acecho de sus señores respectivos. Por tanto no logran reafirmar su amor: el duque y la duquesa, autoridades para ellos ineludibles —a no ser por el silencio y la huida—, siguen amordazando con su presencia su palabra amorosa.

✱

El tercer acto se abre con un diálogo entre Leonora y Carlos, que pone fin a la confusión del acto anterior: Carlos le confiesa a la duquesa que no entiende su actitud y Leonora toma conciencia del equívoco. Pero el caso es que, sin quererlo, Carlos acaba de revelar a la duquesa su pasión por Sirena. En cuanto se percata de su error, se queda callado, sin atreverse a expresarse fuera de breves apartes, sobre todo cuando la duquesa le declara que cuenta con él y con su amor para ayudarle a vengarse del duque:

LEONORA Procurad corresponder
conforme mi voluntad,
y excusad la enemistad
de una celosa mujer
que su amor os manifiesta.
Porque al duque le diré
lo que de Sirena sé,
si me dais mala respuesta.

CARLOS (*Aparte.*) A tanta desenvoltura,
delito es el responder.
¡Ah Sirena! Al fin, mujer,
sol de enero, que no dura. (p. 270)

Tras estas palabras dichas en *aparte*, sale del escenario, dejando a Leonora sin más respuesta que su silencio. Convencido de que Sirena quiere al duque y sorprendido por la indecente actitud de la duquesa, Carlos se refugia en el silencio y la huida. Al mutismo que ya le imponía su situación de vasallo enamorado y de rival de su señor, se suma ahora el secreto dolor de creerse traicionado.

El dramaturgo, por su parte, desea prolongar el paralelismo entre los dos protagonistas. Para ello pone a la marquesa en una situación similar a la de Carlos. Ya con violentos celos desde la escena del terrero, Sirena se entera de que Leonora lo sabe todo por boca de la misma duquesa, que se aprovecha de la ocasión para afianzar su tiránica autoridad sobre su vasalla, y, como ya lo había hecho con Carlos, dictarle su actitud con tono amenazador:

Y de vos estoy quejosa,
pues no osándoos declarar
conmigo, distes lugar
a mi pasión amorosa.
Amad al duque, Sirena,
y no deis a una pasión
con sospechas ocasión,
si la lengua desenfrena,
que se diga lo que pasa.
Esta noche os ha de hablar. (p. 271)

Frente a tan peligrosa presión, el silencio, el *aparte* y la huida aparecen de nuevo para el vasallo como los únicos recursos posibles:

Perdóneme vueselencia;
que no puedo responder.
(*Aparte.*) Hoy, Carlos, tienes de ver
de mi agravio la experiencia,
de mi desesperación,

de la lealtad que has quebrado,
de un secreto mal guardado
y una rota obligación (p. 271),

recursos que no dejan de irritar a sus señores. El duque censura las escapatorias de que se valió Carlos frente a la duquesa. Tanto le acusa, que casi logra sonsacarle los motivos de su comportamiento, aunque interrumpa a su vasallo apenas empieza este a revelar la verdad sobre las intenciones de la duquesa. La llegada de Sirena pone término a este intercambio fallido, durante el cual el silencio casi se rompe. Filippo le encarga entonces a Carlos que anuncie a la marquesa que sus amores tendrán que consumarse a la noche siguiente. Y se inicia otro diálogo entre los dos protagonistas, bajo la vigilancia del duque. Esta vigilancia, con todo, es algo lejana; Carlos y Sirena, más libres, por fin pueden comunicarse. Pero no hacen sino intercambiar amenazas y reprimendas. Sirena le echa la culpa a Carlos por haberla deshonrado con la revelación de sus amores:

no es el secreto en vos
moneda para fiar,
pues aun no sabéis guardar
el vuestro. (*Enojada.*) A no estar los dos
delante del duque, ingrato, [...]
la venganza que dilato
hubiera ya ejecutado,
sacándote esa vil lengua,
que en mi agravio y en tu mengua,
lo que un año oculto ha estado
hizo público, en deshonra
de quien tu traición confiesa.
[...] la deshonra no afrenta
hasta el punto que se sabe. (p. 274)

Se siente ofendida y deshonrada, y planea dejar la corte esa misma noche para escapar del duque y desterrarse a un lugar despoblado donde morir, cerca de las fieras, siempre mudas y por lo tanto nunca fuente de deshonra. Tras la partida de Sirena, Carlos logra sustraerse a la autoridad de su señor engañándole sobre el contenido del diálogo que acaba de tener con Sirena. El duque le pide que siga intercediendo en su favor ante la marquesa, y se acaba esta primera secuencia dramática del tercer acto con la noticia de la próxima llegada del duque de Borgoña, el padre de Leonora.

La llegada, al poco tiempo, de los pastores de Belvalle a la corte de Nantes —una corte libre ya de sus tiránicos señores— constituye un momento de relajamiento en la tensión dramática. El habla rústica y

los toscos chistes de los pastores no tardan en sosegar a Sirena y volver a dar a la comedia una tonalidad más cómica. Corbato, Niso y Fenisa se convierten en los salvadores de su ama. Esta, gracias a un disfraz rústico, podrá huir y esconderse para escapar del duque. Carlos, asimismo, sabrá aprovechar la ocasión para sustraerse al poder de Filipo y de Leonora. Así, tras haber sido agobiados por las demasías y los caprichos de sus señores, Carlos y Sirena acaban liberándose y huyen definitivamente para refugiarse en el mundo rústico. Lejos de toda sumisión, sustituyen el silencio relativo de sus palabras por el silencio absoluto de su ausencia. Y estas primicias de rebelión anuncian ya la burla final.

Todos los personajes, en efecto, convergen en la granja de Corbato, en Fuente-Rubia. La presencia del duque de Borgoña hasta tal punto tranquiliza a Carlos y a Sirena que ya no temen los abusos del duque de Bretaña: gracias a esta presencia, se restablece el orden y el honor recobra su rango de valor prevaleciente. Ha llegado la hora para los dos protagonistas de dar una lección al duque Filipo: mandan que le sirvan una comida presentándole cada plato al revés y al final le traen ellos mismos un rábano con las hojas orientadas hacia él. Es una manera para los protagonistas de indicar claramente a su señor que hasta aquí se comportó al revés de lo debido. Arrodillado delante del duque, Carlos, por fin, toma la palabra:

La tempestad rigurosa
nos ha juntado aquí a todos,
para que alcance vitoria,
contra amorosos deseos
en ti la razón honrosa.
La marquesa que has amado
es mi prima y es mi esposa.
Juzga si es razón, señor,
volver por entrambas cosas;
y, mirando a la nobleza
de tu sangre generosa,
sal vencedor de ti mismo
y mi osadía perdona. (p. 284)

Carlos ha salido definitivamente de su silencio para exhortar al duque a la razón y revelarle que Sirena es su esposa. El padre de Leonora puede intervenir para dar un feliz desenlace a los amores de los dos protagonistas, ofreciéndoles el condado de Aspurg, o sea, la posibilidad de llevar una vida apacible en Borgoña. Y esta vez es a Filipo a quien le toca adoptar una actitud de silencio, que es sumisión a su suegro y prueba de que ha recobrado su dignidad y su generosidad:

No es tiempo de que responda,
 señor, al justo consejo
 que mi venganza os otorga,
 sino que callando os pida
 que le hagáis poner por obra. (p. 285)

Así se concluye, con una última inversión, la dialéctica del silencio y de la palabra en *El pretendiente al revés*; así se acaban, en la alegría, las aventuras amorosas de Carlos y de Sirena.

En *El pretendiente al revés*, la importancia de los temas del amor y del honor ha reforzado el carácter trágico de las relaciones de poder que existían entre los personajes. Al defensivo silencio de sumisión de los protagonistas ante la autoridad de sus señores, se añade un silencio de honor, tanto más difícil de preservar cuanto que la tiranía de la pareja ducal se ejerce precisamente en detrimento del honor. Como consecuencia de ello, el margen de acción y de palabra de los protagonistas enamorados resulta considerablemente reducido. Su única salida, para salvaguardar su amor, es primero callar y luego huir. Y habrá que esperar la prudente intervención del duque de Borgoña, que restablece el orden invertido por las palabras excesivas del duque de Bretaña, para que Carlos y Sirena puedan recobrar su propia palabra amorosa y expresarla ante los demás. Anteriormente, han sabido demostrar la nobleza de su comportamiento –su aptitud para el silencio– en claro contraste con la indigna desmesura verbal de sus señores y amos.

«*Amar por arte mayor*»: la palabra codificada del vasallo enamorado

Esta comedia seria se inicia en el marco geográfico impreciso que conforman las cercanías de Oviedo⁸. Una quinta y un bosque son los espacios dramáticos del primer acto⁹: un decorado meramente imaginario, que no supone la intromisión de los personajes en el mundo rústico –tal y como la habíamos observado en *El pretendiente al revés*–. Aquí no hay pastores ni campesinos: solo unos caballeros, una infanta, damas nobles, un gracioso y el rey de León.

La primera secuencia de la obra expone la prehistoria del protagonista, don Lope Íñiguez. Lope, valido del rey don Sancho de Navarra, se enamoró de Isabela, dama cortejada por el rey. Aunque rival en

⁸ La comedia, publicada en 1636 en la *Quinta parte*, fue escrita según B. de los Ríos en 1635 (ver ODC, III, pp. 1163-66).

⁹ Ver los cuadros relativos a esta comedia en el apéndice.

amor de su monarca, no pudo Lope renunciar a su pasión, a una pasión que primero quedó secreta, pero que muy pronto fue divulgada:

Paró el secreto amoroso
en necias publicidades,
que ocasionaron malicias
en corrillos populares,
hasta que su rey lo supo. (p. 1167)

Dicha revelación despertó en seguida unos violentos celos en el rey de Navarra, pero no desanimó a don Lope. Los dos amantes, con más audacia aún, decidieron precipitar las cosas. Aprovechando una noche oscura y silenciosa, Lope intentó reunirse con su dama, pero el rey los sorprendió:

Fuela a ver favorecido
de tinieblas, que las partes
hacen siempre a amantes robos,
porque el sol no los declare;
y con una escala aleve, [...]
profanar osó balcones
al tiempo que su rey sale
notificando desvelos
al silencio de una calle. (p. 1168)

El silencio nocturno no bastó para preservar los amores de Lope contra los celos del rey, que mandó encarcelarle, mientras que Isabela, por su parte, huía a Francia. Para evitar el castigo de muerte, Lope tuvo que evadirse y refugiarse en Asturias.

La intriga de *Amar por arte mayor* se sitúa, pues, en la continuación del drama de un privado convertido en rival amoroso de su rey. El dramaturgo ha inventado para su protagonista masculino un pasado particular, que tendrá su importancia para la dramatización de sus futuras aventuras: la experiencia de unos amores contrariados por un poderoso rival, es decir, de una pasión secreta finalmente divulgada y a partir de ahí amenazada, es lo que, en efecto, constituye la base de la intriga que Tirso va a tejer en torno a su protagonista.

Una intriga similar, pero, como ya hice notar a propósito de *El pretendiente al revés*, duplicada. Al poderoso rival del vasallo enamorado, Tirso añade ahora una poderosa rival, que aparece ya desde la segunda secuencia del primer acto. Se trata de la infanta doña Blanca, hermana del rey de León, sumisa, como debe ser, a la autoridad de su hermano y destinada por razón de estado a casarse con el duque de Vizcaya. Ya dio Blanca su consentimiento a este proyecto de matrimonio; pero, como confiesa a su dama de compañía, esta muda sumi-

sión no es más que cumplimiento de su deber, de la ley del silencio que se impone a las damas de su rango:

bien pudo
un consentimiento mudo
quejarse en mí de la ley
que introdujo la costumbre
en las de mi calidad,
pues contra la libertad
dan al alma pesadumbre:
mas no sé si podré yo
acabar, Sancha, conmigo
admitirle, aunque me obligo
a lo que el rey prometió. (pp. 1169-70)

Por eso se alegra de encontrarse sola en un bosque de Asturias. Su aislamiento provisional le ofrece la posibilidad de desahogar su corazón e invocar a las «amigas soledades» y a la naturaleza, cuya independencia y total autonomía envidia. Pero el caso es que, precisamente a raíz de este monólogo en el que clama su afán de libertad, cae la infanta en las redes del amor: al oír cómo don Lope Íñiguez, olvidándose de su antigua pasión por Isabela, alaba la belleza de Elvira, su nuevo amor, Blanca, celosa en vez de Isabela, se enamora del caballero. Así se convierte en rival –poderosa rival– de Elvira. Solo falta ya, para completar el esquema, su correspondiente masculino: un poderoso rival para don Lope.

La tercera secuencia dramática del primer acto nos muestra justamente el encuentro fortuito entre Elvira y don Ordoño, rey de León. Cazando los dos una perdiz que cada uno piensa haber matado, Elvira y Ordoño recogen simultáneamente la misma presa. Juego escénico más que convencional basado en un tópico muy difundido, el de la escena de caza que ocasiona el enamoramiento de un personaje masculino. De donde resultan las ingeniosas salidas de Ordoño quien, de cazador, pasa a ser presa del amor: prisionera su alma de la belleza de Elvira, no puede ceder y liberar su presa –la perdiz que la mujer tampoco quiere soltar–.

A estos primeros requiebros de Ordoño, Elvira contesta con brusco menosprecio:

Quien lisonjas apercibe
engaños en premio espera.
Hidalgo, la adulación
no halla en la sierra hospedaje.
Seréis, según vuestro traje,
cortesano de León;

yo, en la sencillez de Asturias
 criada, ni responderos
 sabré cortés, ni creeros;
 que por acá son injurias
 palabras ponderativas.
 Soltad la presa, y adiós. (p. 1173)

Pese a esta voluntad de atajar el intercambio, el diálogo continúa. Pero Elvira no cesará de rehusar las declaraciones de su nuevo pretendiente, aun cuando haya sabido, con ocasión de la llegada de su hermano Melendo, que aquel galante cazador es el rey de León. Seguirá rechazándole, aunque con más respeto:

ELVIRA [...] Que tengo con llave,
 señor, mi alma, dije yo.
 ORDOÑO ¿Y abrirla un rey no podría?
 ELVIRA A no ser descortesía,
 os respondiera que no. (p. 1176)

Y con esta negación apenas encubierta por un matiz de cortesía, contenido en la formulación de la condición, Elvira se despide del rey.

Pero Lope, quien lo ha oído todo, considera que sus declaraciones –para ella manifestación de su recato y rechazo cortés de un pretendiente inoportuno– constituyen, por su misma prolijidad, una manera rebuscada de decir sin decir, y de aceptar sin mostrarlo los favores amorosos del rey. En una larga escena de despecho amoroso, reprende a su dama por haber hablado más de lo debido con Ordoño:

 no me negaréis
 que quien ocasiona ruegos
 con palabras que eslabona,
 no se entretiene con ellos. [...]
 Quien pregunta, ingrata Elvira,
 respuesta aguarda: esto es cierto;
 solo uno *no* tiene el desdén;
 al rigor pintó un discreto
 vueltas a amor las espaldas. (p. 1179)

Así, la primera aparición de Lope y Elvira juntos se enmarca en una escena de celos. Pero, al contrario de lo observado en *El pretendiente al revés*, la intervención del señor, rival en amor de su vasallo, no perturba sino muy provisionalmente la armonía de los dos protagonistas. Provoca los celos del personaje masculino, pero de ningún modo acarrea una ruptura de comunicación entre los dos amantes. Lope y Elvira, aquí, tienen tiempo suficiente para dialogar a solas,

enfadarse y reconciliarse. Y el primer acto se cierra con la reafirmación de su amor recíproco.

*

El cambio de espacio dramático indica claramente que ha transcurrido cierto tiempo antes de que empiece el segundo acto. Lope está preso en el palacio de León; el rey y la infanta han vuelto a la corte y la propia Elvira se encuentra en el palacio a fuer de dama de compañía de Blanca. El protagonista masculino, interrogado por el gracioso, le explica el porqué de su encarcelamiento. Aprisionándole así, Ordoño no procura complacer al rey de Navarra para poder casarse con la hermana de este; son otras las razones que motivan esta reclusión:

Penas mudas
disfrazan esa mentira,
y honestando ese color,
a la infanta finge amor
cuando adora a doña Elvira.
Celos que tiene de mí,
le abrasan el corazón,
y ocasionan mi prisión. (p. 1181)

Los celos no confesados del rey de León constituyen, según Lope, un motivo suficiente para reducir al vasallo enamorado a la inacción y al silencio: encarcelado, ya no podrá Lope hablarle a Elvira. Nos encontramos una vez más ante el esquema clásico de la detención de un personaje-vasallo por su señor, esquema muy difundido en los dramas de privanza.

En la escena inmediatamente posterior, sin embargo, el rey Ordoño viene a ofrecer la libertad a Lope, para acceder a los ruegos de la infanta doña Blanca. Antes de marcharse, da a entender con medias palabras las auténticas razones de esta liberación:

Prenda en mi corte tenéis
que os sacará de deudor.
Baste esto, si pretendéis
cumplir con vuestro acreedor. (p. 1182)

Se trata en realidad de un verdadero trato: Lope le debe la libertad y la vida a su nuevo rey, pero en cambio tiene que pagar su deuda entregándole su prenda más valiosa: Elvira. Una transacción propuesta –impuesta, deberíamos decir– con palabras encubiertas por el rey, que así sigue amordazando a su vasallo, preso en las redes de un trato que parece ineludible. Frente a su rey, Lope, de hecho, se ha callado. Pero una vez solo se rebela contra las proposiciones de Or-

doño. Su amor por Elvira será más fuerte que el deber de sumisión propio del vasallaje:

De Ordoño quedo deudor:
mucho valen sus favores;
pero pues son anteriores
los de Elvira, cobrad vos,
amor, y hagamos los dos
pleito esta vez de acreedores. (p. 1182)

La breve secuencia siguiente sirve para mostrar que Elvira, sometida como vasalla a las mismas obligaciones que Lope y cortejada además por su rey, hace la misma elección que el protagonista masculino. Pese a los insultos y al descarado menosprecio que manifiesta hacia el gracioso Bermudo, que defiende la causa de su amo, un aparte acaba revelando la verdad de sus tormentos:

(*Aparte.*) Disimulaciones mías,
en vano encubríis pasiones,
cuando penas las publican. (p. 1183)

Ya pone fin a su fingida cólera y, confiándose a Bermudo, deja de callar y reprimir su amor por Lope:

Celos, si no tiranías
de Ordoño, le tienen preso:
porque le quiero peligra,
si ve que le correspondo;
cuantos le temen me avisan
que el poder, si injusto, real,
le intenta quitar la vida.
Por eso finjo desdenes,
por esto desautorizan
ingraticudes voltarias,
en lo exterior, la fe mía
que dentro del alma adora
memorias que me lastiman. (p. 1184)

Para librar a Lope del castigo mortal del rey, Elvira ha debido callar sus sentimientos amorosos y fingir desdén por su pretendiente. Tiene intención de proseguir en lo sucesivo con esta forma de disimulación, encomendándole al gracioso que le diga a Lope:

que no crea apariencias
inconstantes a la vista,
mientras que dentro del alma
verdades no verifica.
Que le aborrezco adorado,

que le desdénio perdida,
que le idolatro engañosa,
que le persigo benigna. (p. 1184)

La fuerza de las circunstancias la obliga a inventar un nuevo lenguaje amoroso que le permita ocultarle al rey su amor por Lope y liberar así su propia palabra. Cabe advertir de paso que a la revelación de esta estrategia –ruptura provisional del silencio de Elvira respecto al gracioso y, a través de él, respecto a su amo– corresponde un repentino lirismo verbal: las palabras se precipitan y se acumulan en boca de la heroína. Es un torrente de palabras¹⁰ tanto más súbito e impetuoso cuanto que el silencio inicial fue forzado y difícil de guardar.

En definitiva, Lope y Elvira acaban, cada uno por su lado, optando por obedecer a sus sentimientos amorosos más que a su rey; pero la infanta doña Blanca y su hermano Ordoño van a complicar la situación. En el tercer bloque dramático de este acto segundo, Blanca reconoce ante su confidente Sancha que está enamorada de Lope. De nuevo se trata de una pasión que tiene que quedar secreta –como la de Elvira– si bien por motivos diferentes. Si Blanca se niega a declararse a Lope, aunque este sea su primo, es –dice ella– para obedecer al decoro:

Con más industria me adiestra
la suerte que intento rara.
No ha de saber que le quiero;
que así indecencias reprimo
de mi estado. (p. 1185)

Y le explica a Sancha los motivos de su silencio:

Sancha, habiendo dado el sí
al duque, ¿no me culparas
si mudable permitiese
que otro que el duque me amase
su palabra el rey quebrase,
y don Lope me sirviese? (p. 1186)

Prometida al duque de Vizcaya, Blanca no puede ser dama de Lope. En cambio, un subterfugio le permitirá expresar, sin decirlo, su amor a su vasallo: como intermediaria de la bella Isabela –a quien

¹⁰ Comp. los versos: «en fe de mis afectos, / cetros, solios, monarquías, / enojos, severidades, / persecuciones, malicias, / serán lo que al sol las nieblas, / lo que al fuego las espigas, / la tempestad a los montes, / a la verdad la mentira; / porque a pesar de combates, / siempre en amarle la misma, / se preciará ser eterna / de don Lope doña Elvira» (p. 1184).

Lope olvidó desde su encuentro con Elvira— la infanta podrá reprocharle su frialdad y mostrarle sus celos. Por consiguiente, el protagonista masculino va a ser simultáneamente objeto de la pasión de las dos damas, que elegirán, cada una por su lado, medios indirectos para manifestar su inclinación.

Maurel, intentando demostrar el complejo mecanismo de esta maquinaria teatral, lo definía como la escenificación de un «álgebra sentimental», y declaraba:

Elvira tiene a dos infantas por rivales: una verdadera, doña Blanca, que se enamoró de don Lope; otra alegada, Leonor, infanta de Navarra, ofrecida como esposa al rey Ordoño, a quien Elvira pretende amar. De la misma manera dos reyes se oponen a las pretensiones de don Lope: Ordoño, su verdadero rival, y don Sancho de Navarra, rival alegado en cuanto don Lope pretende amar a Blanca de León de quien don Sancho pide la mano¹¹.

Cierto es que hay una duplicación de los personajes. Pero, más allá de esta equiparación de los protagonistas —Lope y Elvira tienen cada uno dos rivales—, también se produce una duplicación de las modalidades de expresión, un decir sin decir específico, que hacen suyo las dos rivales verdaderas, Elvira y Blanca.

Lope se convierte, pues, en el destinatario de un lenguaje a medias palabras, lenguaje enigmático que debe descifrar rápidamente. Así, tras avisarle la infanta doña Blanca, entre furor y lágrimas, de que Isabela está muy cerca de León, Lope traduce en claro el mensaje recibido:

Dos soles humedecidos
eclipsaron resplandores [...].
¡Llorar ajenos olvidos
cuando los propios no ofenden!
No, cielos; que aunque pretenden
cubrir enigmas enojos,
descifran lenguas los ojos
con que las almas se entienden. (p. 1187)

Las lágrimas y el lenguaje silencioso de la mirada pronto revelan a Lope la inclinación verdadera de la infanta.

¹¹ Maurel, 1971, p. 251: «deux infantas sont données à Elvire pour rivales: l'une vraie, doña Blanca, qui est éprise de don Lope; l'autre alléguée, Leonor, infante de Navarre, offerte pour épouse au roi Ordoño qu'Elvire prétend aimer. De la même façon deux rois s'opposent aux prétentions de don Lope: Ordoño, son vrai rival, et don Sanche de Navarre, rival allégué dès l'instant où don Lope prétend aimer Blanche de León que don Sanche demande pour épouse».

La pasión secreta de Blanca es, por tanto, espejo de la de Elvira. Pero no se trata de la única simetría de comportamientos que figura en la obra: la infanta y el rey de León, cada uno a su manera, harán que su vasallo, Lope, no pueda hablar a Elvira ni comunicarle su amor. Así pues, Blanca, antes de retirarse, amenaza al protagonista:

que si hablar a Elvira os viere,
mientras su amor no se olvida,
me transformaré industriosa
en Isabel celosa,
en doña Blanca ofendida;
y que en fe de amistad tanta,
procuraré con cautela
quejarme como Isabela,
y vengarme como infanta. (p. 1187)

A esta amenaza le sucede en seguida una petición de Ordoño: con el fin de saber si Elvira está enamorada de Lope, el rey le ordena a su vasallo que en presencia suya simule una escena de celos. Palabra prohibida y, luego, palabra forzada: volvemos a encontrar aquí la misma concatenación de situaciones que en *El pretendiente al revés*. No obstante, una notable diferencia separa las dos obras: en *Amar por arte mayor* los protagonistas tienen tiempo y ocasión de recombrarse. Lope puede refugiarse en la soledad de un monólogo para expresar la turbación que poco antes intentaba ocultar frente a su rey. Además, entre el anuncio de este diálogo forzado en presencia de Ordoño y el momento de su realización, transcurre una secuencia dramática entera (la última del segundo acto), lo que deja a los protagonistas enamorados la posibilidad de prepararse para esta nueva prueba.

El último bloque dramático del segundo acto nos muestra la manera en que la infanta doña Blanca ejerce su poder represivo contra Elvira. Como no comprende el porqué del ensañamiento —estratégico, conviene recordarlo— de Elvira contra Lope, somete a su vasalla a un verdadero interrogatorio:

BLANCA	Pues, ¿por qué le persigues?
ELVIRA	No puedo declararlo.
BLANCA	Ni te obligues a descubrir secretos, que mudos nos pregonan tus afetos. (pp. 1189-90)

A las preguntas agresivas de su ama, Elvira opone el arma del mutismo; un mutismo que refuerzan las siguientes razones de Blanca, que le avisa de la llegada inminente de Isabela, a quien Lope de nuevo

daría pruebas de afecto. Este subterfugio de la infanta –el anuncio de una tercera rival y de un tercer obstáculo para contrariar las esperanzas de Elvira– desencadena los celos de la heroína, que sin embargo solo logra expresar después de retirarse Blanca del escenario, cuando aún le cuesta liberar una palabra demasiado reprimida por las circunstancias:

Agora, celos, agora
podréis salir al encuentro
del alma que es vuestro centro,
porque me anegue entre agravios;
pues no os permiten los labios,
dad voces puertas adentro.
¡Agora sí que el rigor
de su límite ha salido, [...]
y yo muda y desdichada! (p. 1190)

Después de este monólogo de Elvira, la acción se precipita. Pero, al contrario de lo que pasaba en *El pretendiente al revés*, Lope y su dama tienen tiempo para verse a solas; ocasión que aprovecha el protagonista masculino para avisar a Elvira de la escena de celos que tendrá que simular delante del rey, y de la indiferencia que entonces ella deberá manifestarle. Y añade apresuradamente:

Si retiráis los oídos
(pues son para el rey mejores)
y interpretáis al revés
las finezas que os dijere,
seréis cuerda: esto os requiere
mi fe; no os quejéis después. (p. 1192)

Los dos protagonistas ya están listos para desempeñar su papel: para Lope, el del amante celoso, y para Elvira, el de la cruel indiferente. A la inversa de Carlos y Sirena en *El pretendiente al revés*, Lope y Elvira, en *Amar por arte mayor*, saben muy bien que sus réplicas se inscriben en una puesta en escena establecida de antemano para satisfacer al rey y a la infanta. Pero, una vez más, las burlas se hacen veras. El menosprecio fingido por Elvira cobra acentos demasiado auténticos para Lope, que interrumpe provisionalmente el diálogo y cambia de papel y de tono cuando Elvira le declara que nunca le quiso:

LOPE

(En voz baja.) ¿Sentíslo
dese modo? ¿Habláis de veras,
o satisfaciendo a Ordoño
me tratáis con extrañeza?

Si es solo para obligarle,
 basta que palabras sean,
 ingrata Elvira, verdugos
 de mi apurada paciencia;
 no los ojos, no el semblante:
 maltratadme con la lengua;
 consoladme con la vista,
 al rey las espaldas vueltas. (p. 1193)

El lenguaje silencioso de los ojos y el del semblante deberían compensar la crueldad de las palabras, y aliviar así al protagonista masculino obligado a soportar el menosprecio de su dama. Así Lope, a la vez que consigue –en el marco del diálogo forzado– engañar a Ordoño y a la infanta, logra cortejar a su dama e implorar sus tiernas miradas. Aquí el dramaturgo les otorga a Lope y a Elvira lo que no había otorgado a Carlos y a Sirena en *El pretendiente al revés*¹²: la posibilidad de una comunicación visual, por naturaleza silenciosa, pero apta para desmentir la dureza excesiva de las palabras. Obedeciendo así a su rey a la par que satisfacen su pasión, Lope y Elvira revelan su maestría en el arte de amar, una maestría que se manifiesta aún más a través del tono lúdico que cobra el intercambio. En efecto, Elvira aprovecha la ocasión del ya citado parlamento de Lope, pronunciado en voz baja, y exclama para engañar al rey:

Hablad alto; que creará
 quien dese modo os advierta,
 que en desdoro de mi fama
 me intimáis secreto señas
 de algún desaire en mi honor. (p. 1193)

Pero en voz baja confiesa a Lope que tiene celos de Isabela y, a continuación, cada uno de sus parlamentos murmurados en aparte servirá para desmentir las palabras que formula en voz alta.

De ese modo, mediante el lenguaje de los ojos y el de los apartes –silencio a los demás, pero discurso amoroso reservado al ser amado–, han conseguido los dos protagonistas engañar a sus señores y a un tiempo reafirmar sus sentimientos recíprocos. El segundo acto puede acabarse con estas palabras de Lope, que sirven de conclusión a su último monólogo y hacen el balance de su situación:

¹² La escena correspondiente de *El pretendiente al revés* se desarrolla de noche, o sea, en la oscuridad. Privados ya de toda posibilidad de relación visual, Carlos y Sirena también están separados por la distancia, pues cada uno está recluido en un espacio escénico y dramático distinto: para la dama, la ventana del palacio y, para su pretendiente, el terrero.

ya en los ojos, ya en la lengua,
 Elvira aborrece y ama,
 Blanca tiene amor, y tercia,
 y yo, el objeto de todas,
 pienso eslabonar cautelas [...].
 De *Amar por arte mayor*
 verá el discreto experiencias. (p. 1194)

*

El tercer acto, precisamente, constituirá para los dos protagonistas la ocasión de llevar a su grado más alto este *Amar por arte mayor*, o sea, de perfeccionar su lenguaje amoroso, mientras seguirán guardando silencio sobre sus sentimientos frente al rey y a la infanta de León.

Blanca, la primera, incita a su amado a rivalizar en industria. Al expresarse siempre con palabras encubiertas y de manera enigmática, a menudo deja a Lope perplejo y solicita sin cesar su perspicacia:

LOPE	Pues declaradme primero el fin de tanta cautela. ¿Queréis que quiera a Isabela?
BLANCA	Quiero, don Lope, y no quiero. (p. 1198)

Respuesta paradójica que juega sobre la polisemia del verbo *querer*, a modo de lejana evocación de las palabras de Diana en *El perro del hortelano*, o de las de Aurora en *Quien calla otorga*¹³. Este «quiero y no quiero» podría entenderse como una declaración de amor: ‘amo y no quiero’. Al jugar sobre esta ambigüedad, Blanca dice, sin decirlo, su pasión, y puede revelar a Lope la existencia de una segunda dama, celosa de Isabela. Entonces la infanta le pide a su vasallo que escriba un mensaje de doble lectura, capaz de satisfacer plenamente tanto a Isabela como a la segunda dama.

Esta primera secuencia dramática se termina con un diálogo entre Lope y Bermudo, que refiere detalladamente a su amo las palabras de Elvira. La joven se ha quejado ante el gracioso del deber de silencio amoroso que le imponen y que le prohíbe comunicarse con su amado:

Por una parte, Isabela;
 por otra, Blanca, que puede
 por hermosa recelarse,

¹³ Comp. el diálogo entre Diana y Anarda, en el segundo acto de *El perro del hortelano*, de Lope, y particularmente los vv. 1634-37: «Quien quiere, puede, si quiere, / como quiso, aborrecer. / Esto es lo mejor: yo quiero / no querer». Ver también la formulación ambigua que Aurora dirige a Rodrigo en *Quien calla otorga*: «Quiero, pero no le quiero» (III, escena 13).

por coronada temerse;
 yo de Ordoño combatida,
 amando, sin atreverme
 a manifestar pasiones
 que a don Lope han de dar muerte,
 ¿qué he de hacer? ¿Qué he de decir,
 si en medio la esfera breve
 del pecho, oculto congojas
 que los labios no consienten? (p. 1199)

Este terrible silencio al que la heroína debe someterse protege a Lope contra la venganza real, pero asimismo constituye un peligro para Elvira, pues le impide descartar a sus rivales:

Si permitieran temores
 que la vez que se me ofrece
 don Lope, pudiera hablarle
 del modo que puedo verle;
 amor con lengua, aunque niño,
 en fe de ser elocuente,
 finezas desbaratará
 de Blanca, que el alma teme. (p. 1199)

De ahí la necesidad para la protagonista de encontrar un nuevo medio para comunicarse con su pretendiente, sin por ello revelar cosa alguna al rey o a la infanta de León. Elvira inventa, pues, un segundo código: todo lo que le diga a Ordoño se dirigirá en realidad a Lope y todo lo que Lope declare a Blanca estará destinado, de hecho, a ella misma. Después del modo de comunicación elaborado en el segundo acto —donde toda palabra significaba su contrario—, Elvira propone ahora un lenguaje indirecto por medio de una tercera persona. Podemos pensar que estamos muy lejos del silencio, pero este tipo de comunicación por medio de otro personaje sigue permitiendo no despertar las sospechas del rey y de la infanta ni descubrir los sentimientos amorosos de los protagonistas. Y pronto, a este segundo código, Elvira añade un tercer invento: el billete que envía al rey irá en parte dirigido a Lope. El final de cada verso constituirá su mensaje amoroso y Lope tendrá que hacer lo mismo cuando escriba a Blanca. De suerte que el protagonista masculino, para responder a la doble espera de la infanta y de Elvira, tendrá que inventar un texto de triple lectura. Elvira, entusiasmada por este nuevo expediente —los nuevos

modos de comunicación que propone—, espera poder triunfar en adelante de los tormentos y temores que confesó a Bermudo¹⁴.

Mientras los dos protagonistas enamorados están perfeccionando las últimas estratagemas para sustraerse a la interdicción de amor con que el rey y la infanta los abruman, la acción se precipita. La secuencia dramática muestra con precisión cómo el rey de León intensifica el peso de su autoridad sobre su vasallo. Ordoño acaba de enterarse, según fuentes fidedignas, de que la supuesta dama de Lope, Isabela, está casada con el conde Enrique de Fox. Enfurecido y celoso, el rey somete entonces a Lope a un severo interrogatorio, porque teme aún más que su vasallo esté prendado, como él mismo, de Elvira:

¿A quién en palacio quieres? [...]
 yo sé por cosa infalible
 que en palacio tienes dama,
 que ofendiéndome te hechice:
 si te importa asegurarme,
 revela secretos, dime
 quién es la que quieres bien. (pp. 1201-02)

Obligado a responder, Lope, para ganar tiempo, va a jugar sobre la necesidad del secreto amoroso, que solo el amante perfecto sabe preservar:

DON LOPE	No permitas, gran señor, que secretos desperdicie quien, amando, funda en ellos su valor.
ORDOÑO	Eso es decirme que con Elvira me ofendes.
DON LOPE	Doña Elvira me persigue, tú la adoras, yo soy fiel, aunque lisonjas me envidien. No es ese, señor, mi empleo.
ORDOÑO	Pues ¿cuál?
DON LOPE	No se les permite a mis labios el nombrarla. (p. 1202)

Tal lenguaje, lleno de misterio y de reticencias, instiga al rey a conjeturar con múltiples suposiciones. Entonces, Lope recurre a la técnica del decir sin decir para incitar a Ordoño a hacerle confesar un

¹⁴ «Con esta industria, Bermudo, / los riesgos se desvanecen / que nuestro amor desazonan, / y venciendo inconvenientes, / podremos comunicarnos, / aunque a los hados los pese, / en presencia de palabra, / y en ausencia por papeles». (p. 1200).

amor imposible, o sea, la pasión de un vasallo por una infanta. Así el rey cree descubrir por sí solo la única verdad que acepta oír:

¿Quieres a mi hermana bien?
 ¿Callas, Lope? Más me dices
 turbado y mudo, que hablando.
 Declárate; no estés triste. (p. 1202)

Gracias a su silencio, Lope ha tranquilizado al rey y le ha llevado a formular él mismo la hipótesis más favorable para él, a saber, que Lope quiere a Blanca y no a Elvira. Descartadas ya las sospechas del rey, el protagonista vuelve a granjearse su confianza. Hecho su amigo y hasta su confidente, Lope puede tener conocimiento del billete que el rey acaba de recibir de Elvira. Una vez solo, podrá descifrar el mensaje de amor que contiene:

¡Oh amor! ¡Solo tú pudieras
 dar salida a mi deseo!
 Por ti renovados veo
 jeroglíficos de Egipto.
 Cortezas al fruto quito,
 y lo que me toca leo. (p. 1203)

Y los grandilocuentes endecasílabos dirigidos a Ordoño se transforman entonces en dulces octosílabos destinados a don Lope. El lenguaje codificado ha funcionado; Lope ha desentrañado correctamente el segundo sentido del mensaje y el rey no se ha dado cuenta de nada¹⁵...

La secuencia siguiente, la última de la comedia, se dedica al billete de triple lectura escrito por don Lope. Fácilmente descifrado por la infanta en presencia de Elvira, resulta difícil de comprender para esta última: una vez a solas, y atormentada por los celos, solo alcanza a leer en dicho mensaje el amor de Lope por Blanca. Pero, como explica Bermudo, si los treinta y dos octosílabos consagrados a Isabela contienen dieciséis versos dirigidos a Blanca, también encierran una cuarteta destinada a Elvira. Proeza de escritura de Tirso: relevante ejercicio epistolar inventado por los protagonistas, el lenguaje codificado de los vasallos también es juego de pluma para el dramaturgo

¹⁵ Este tipo de proeza epistolar llevada a bien por Elvira para comunicarse con don Lope presenta similitudes muy grandes con el lenguaje oral codificado empleado por Laura y Federico en el drama de Calderón, *El secreto a voces*. Parece, pues, que Calderón se haya inspirado un tanto en *Amar por arte mayor* para escribir su obra, si bien es cierto que saca provecho también de otra comedia tirsiana, *Amar por razón de estado*.

que exalta así el triunfo de sus personajes, la victoria de la palabra amorosa contra los poderes del rey y de la infanta de León¹⁶.

Finalmente, al juego de la palabra escrita, se añade el de la comunicación oral por mediación de otro personaje. Son palabras engañosas, una nueva burla que nunca pone en entredicho el imperativo de silencio amoroso al que Ordoño y Blanca, cada uno por su lado, han reducido a sus vasallos. Si Lope y Elvira, en efecto, se dirigen respectivamente al propio rey y a la propia infanta es para reafirmar una vez más su pasión mutua. Elvira, en concreto, alega el pretexto de una rival, cuyo nombre calla hábilmente, para manifestar sus celos al monarca. Ordoño deduce de sus palabras que teme verse suplantada por Leonor –la infanta de Navarra, que le proponen como esposa–, por lo que quedará satisfecho, pues este despecho parece probarle que es amado. Pero en realidad, con este procedimiento, Elvira está pidiendo indirectamente a don Lope que le demuestre que su verdadera rival, la infanta doña Blanca, no ha de preocuparle. El protagonista masculino comprende perfectamente el mensaje:

(Aparte.) Cuanto dijere
al rey, tengo que entender
que por mí lo dice Elvira.
Celosa de Blanca está:
¿cómo la satisfará
quien entre riesgos suspira,
que si la hablo me amenaza? (p. 1207)

¹⁶ No es lo que opina Maurel, que escribe que «en *Amar por arte mayor*, Tirso va nous prouver que l'on peut construire une pièce dont l'intrigue n'a pour but que de fournir à l'auteur l'occasion d'un brillant exercice épistolaire: les messages à double et à triple lecture que les protagonistes échangent à l'acte III» (1971, p. 249). Esta primera observación lleva al crítico a mostrar una vez más –como lo hace a lo largo de su tesis– que Tirso no respeta las leyes de la verosimilitud en lo que se refiere a los personajes y su coherencia: «De toute évidence, l'auteur se moque ici des lois de la vraisemblance. On ne peut pas dire que les personnages soient faux, ils sont autres. Ils sont instruments d'un jeu, d'un exercice épistolaire que Tirso de Molina va mener avec grande habileté» (1971, p. 251). Resulta muy difícil seguir a Maurel en esta demostración. El estudio del tercer acto de *Amar por arte mayor* ha mostrado que los billetes de doble o triple lectura eran, por el contrario, unos instrumentos de comunicación que permitían a los personajes no revelar sus amores a sus señores. Si hay juego, ante todo es el de los protagonistas: una amable burla de comedia urdida por personajes que llegan a dominar el arte de amar a espaldas de su rey y de su infanta. Lo cual no excluye, por supuesto, el juego de escritura del dramaturgo: Tirso acompaña en efecto el triunfo de sus protagonistas con sabias piroetas de escritura. Pero este juego de escritura y el rigor de su demostración de ningún modo son meros ejercicios gratuitos, apartados de toda coherencia psicológica, contrariamente a lo que afirma Maurel al concluir su comentario (1971, p. 253).

Basta con que repita el procedimiento utilizado por Elvira para convencerla de su constancia amorosa y, al mismo tiempo, satisfacer plenamente a la infanta doña Blanca. Pretextos que teme, él también, la rivalidad de un poderoso monarca, cuyo nombre calla; Blanca entenderá que se refiere al rey de Navarra –don Sancho, que quiere casarse con ella–, mientras que Elvira sabrá que en realidad se trata del rey Ordoño:

Temo a un rey competidor;
y al paso que en vos he visto
perseverancias de bronce,
dudo desaires de vidrio.
Sed vos firme en lo propuesto,
seré yo a los vientos risco,
y vos y yo dos constantes,
que el mundo asombren prodigios. (p. 1208)

Así pues el amor de Lope y de Elvira se ve indirecta y victoriosamente reafirmado a espaldas de sus señores.

Hay que esperar al desenlace para que, en presencia del rey don Sancho de Navarra –y solamente después de las revelaciones de este¹⁷–, Lope y Elvira rompan el silencio observado con sus señores, pongan término a sus ardides y al uso de un lenguaje codificado, y reconozcan públicamente, por primera vez, su amor. A instigación del rey de Navarra, Ordoño y Blanca dan prueba de su clemencia autorizando el casamiento de los dos vasallos, seguido por el de don Sancho con Blanca y por la unión de Ordoño con la infanta de Navarra.

Lope y Elvira aparecen pues, al finalizar su trayectoria dramática, como dos amantes que a la vez supieron callar y hablar: callar ante sus señores, a los que nunca revelaron sus sentimientos; hablar a espaldas de los mismos, gracias a la inventiva creación de unos lenguajes codificados. Como Carlos y Sirena en *El pretendiente al revés*, los dos protagonistas de *Amar por arte mayor* acaban por sustraerse a las amenazas del poder. Pero logran hacerlo mediante modalidades muy diferentes: mientras que la tiranía que ejercían el duque de Nantes y su esposa no dejaba la menor libertad de diálogo y de acción a sus

¹⁷ «*Don Sancho*.- Doña Elvira ama a don Lope, / don Lope de su albedrío / la hizo dueño; y porque temen / vuestro enojo y sus peligros, / fingiendo aborrecimientos / exteriores, se han valido / de ardides disimulados / que en su favor os aviso. / Mi intercesión, rey, imploran, / y en fe, señor, de que os digo / verdades, ved esta carta, / que doña Elvira me ha escrito» (p. 1209).

vasallos de Belvalle, la mediación del gracioso permite a Lope y a Elvira comunicarse e informarse mutuamente de los nuevos códigos de lenguaje utilizados. Así, con tener algunas semejanzas los recorridos de sus principales protagonistas, *El pretendiente al revés* y *Amar por arte mayor* son dos comedias serias de diferente tonalidad. La menor importancia del tema del honor, por una parte, y la presencia del gracioso, por otra, contribuyen considerablemente a aligerar la atmósfera de esta segunda comedia de palacio.

«PALABRAS Y PLUMAS»: SILENCIO Y LIBERALIDAD DE AMOR

Tras el estudio de los silencios del vasallo enamorado en *El pretendiente al revés* y en *Amar por arte mayor*, me interesaré ahora por otra comedia de palacio, titulada *Palabras y plumas*¹⁸. Como lo sugiere el refrán que sirve de título a la obra¹⁹, a las palabras volubles se opondrán, aquí, los actos firmes: por ser las palabras vanas y poco fiables, los actos serán implícitamente valorizados. En el marco de este esquema paremiológico, el silencio, junto con los actos, va a cobrar una nueva dimensión y un valor incontestablemente positivo.

Pero, antes de estudiar esta comedia palaciega²⁰, precisaré la orientación general de mi reflexión. Por ser *Palabras y plumas* —con el triunfo del silencio amoroso de Íñigo— la exacta inversión, a primera vista, de *El vergonzoso en palacio* —comedia palatina en la que el protagonista, para vencer, tiene que superar su silencio amoroso—, iniciaré este estudio con un enfoque comparativo.

Esta comparación parte de la existencia de un indudable punto común: una y otra obra, en efecto, desarrollan una doble intriga, una amorosa, otra política, una propicia para un amable divertimento de

¹⁸ Esta comedia, publicada en 1627 en la *Primera parte*, fue escrita según B. de los Ríos entre 1614 y 1615 (ver ODC, I, pp. 1281-90).

¹⁹ Comp. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*: «Palabras y plumas, el viento las lleva», o también «Palabras y plumas, el viento las tumba».

²⁰ Pertenece *Palabras y plumas* a esta categoría de comedia seria que es la comedia de palacio y que Bances Candamo llama «de fábrica» (ver en su *Teatro de los teatros* el capítulo titulado «Sobre los argumentos de las comedias modernas», p. 33). La obra posee, en efecto, todas las características del género: importancia reducida de los elementos cómicos —el gracioso es la única fuente de risa—; alta nobleza de los personajes (el rey de Nápoles don Fernando, el príncipe de Taranto, la princesa de Salerno, don Íñigo de Ávalos y su hermana Sirena...); marco geográfico alejado del centro peninsular —aquí la corte napolitana—, e imprecisión histórica —si bien el reinado de Fernando I sitúa la acción en la segunda mitad del siglo XV, Tirso no menciona los acontecimientos de aquella época e inventa por completo una intriga política y amorosa, cuyo héroe solo toma el nombre de un personaje que vivió realmente bajo el precedente reinado de Alfonso I—.

comedia, otra más trágica. Enredo amoroso y tragedia de poder –más exactamente, drama de privanza– vienen entrelazados ya desde el principio, ya desde las escenas de exposición de las dos comedias. *El vergonzoso en palacio* se abre con una escena de duelo entre el duque de Avero y su privado, el conde de Estremoz, conflicto causado por una carta falsificada por Ruy Lorenzo, el secretario del duque; *Palabras y plumas*, tras el diálogo amoroso inicial de Próspero y de Matilde, expone en una segunda secuencia²¹ de sustancia muy diferente la difícil situación de Rugero, privado del rey de Nápoles, quien quiere vengarse en secreto de Matilde, su prima, por heredar esta legalmente el principado de Salerno que él pretendía. Nos encontramos pues, para estas dos obras, con dos modos de exposición similares, lo que merece reflexión. Al interrogarse, a propósito de *El vergonzoso en palacio*, sobre la significación de tal obertura, en el sentido musical de la palabra, escribe Vitse:

La [significación] más evidente me parece remitir a un fenómeno muy característico de Tirso en comparación con Lope, y que podríamos denominar su conciencia hiperaguda de la técnica dramática, en el sentido más amplio de la palabra. [...] Así es como, en *El vergonzoso en palacio*, Tirso confiere una amplitud máxima a un rasgo estructural ya presente en *El perro del hortelano*, o sea que las comedias palatinas se construyen sobre el modelo de las comedias de privanza. [...]

Ruy Lorenzo, hecho pastor, llega a ser confidente del padre de Mireno, Lauro, es decir, el duque de Coímbra, obligado él también a vivir con un disfraz rústico. [...] [Ambos conocen] la angustia mayor con que se enfrenta el héroe trágico, esto es, enajenación de su ser, la pérdida del honor, que los hace incapaces (en el sentido jurídico del adjetivo) del ejercicio de la palabra y los condena a la vergüenza de quien se ve excluido de la materna *civitas honoris*. En el desenlace, [...] por fin «desalienados» (liberados de la prisión del exilio rústico y de la obligación de un anónimo forzado), recuperan el derecho a existir en su sociedad de origen, o sea, para el duque de Coímbra, el derecho a hablar de nuevo. [...] Pero la figuración explícita de la pesadilla vivida por aquellos de quienes el destino hizo, en una patética comedia de privanza, verdaderos «vergonzosos en aldea», no habrá sido inútil. Habrá permitido, en particular, que se establezca –sobre la base de la semejanza de evoluciones individuales que llevan a una idéntica ruptura del silencio– una relación de analogía muy reveladora entre la vergüenza-deshonra de algunos y la vergüenza-

²¹ Ver en el apéndice los cuadros que presentan la estructura dramática de esta comedia.

inhibición de quien se convertirá, en el ambiente sonriente de una comedia palatina, en «el vergonzoso en palacio»²².

Existe, pues, un paralelismo cierto entre la trayectoria dramática de Mireno y la de Lauro, eco en tono menor, más trágico, del recorrido del protagonista.

¿Qué decir a partir de ahí de la comedia de fábrica *Palabras y plumas*? En esta obra, más que un paralelismo, lo que opera el dramaturgo es un sabio y constante entrecruzamiento entre el drama de privanza y la intriga amorosa, un entrecruzamiento cuya figura principal será el personaje de Matilde. Al principio amor y privanza se enlazan de modo alternativo: la primera secuencia dramática del acto primero constituye la exposición de la intriga amorosa, mientras que la segunda solo tiene por función presentar las pretensiones del privado y los favores que le otorga el rey. Pero, ya desde el tercer bloque escénico, las dos intrigas empiezan a entremezclarse: cuando Íñigo explica a su hermana cómo galantea a la princesa Matilde, menciona el estado de Salerno, que esta acaba de heredar, contrarrestando los proyectos de Rugero; y encontramos otro elemento de esta tragedia de privanza cuando, en medio de este tercer bloque –en el cual triunfa por primera vez el amor de Íñigo–, se inserta una microsecuencia relativa a la venganza criminal de Rugero contra Matilde.

Resultaría pesado, por largo e iterativo, mostrar cómo en los dos actos siguientes el dramaturgo se esmera en entremezclar cada vez

²² Comp. Vitse, 1988, pp. 566-69: «La plus immédiate [signification] me paraît relever d'un phénomène tout à fait caractéristique de Tirso par rapport à Lope, et que l'on pourrait appeler une conscience suraiguë de la technique dramatique, au sens le plus étendu du terme. [...] C'est ainsi que, dans *El vergonzoso en palacio*, il donne une ampleur maximale à ce trait structurel repéré dans *El perro del hortelano*, à savoir que les comédies palatines sont bâties sur le modèle des *comedias de privanza*. [...] Ruy Lorenzo, devenu berger, se retrouve être le confident du père de Mireno, Lauro, autrement dit le duc de Coïmbre, obligé lui aussi de vivre sous un déguisement rustique. [...] [Tous deux connaissent] l'angoisse majeure à laquelle est confronté le héros tragique et qui est, dépossession de son être, la perte de l'honneur, c'est-à-dire la honteuse mutité (*vergüenza*) de qui se retrouve exclu de la maternelle *civitas honoris*. [...] [A]u dénouement, [...] enfin "dés-aliénés" (libérés de la prison de l'exil rustique et de la contrainte d'un anonymat forcé), ils recouvreront leur droit d'exister dans leur société d'origine, c'est-à-dire, pour le duc de Coïmbre, le droit de parler à nouveau. [...] Mais la figuration explicite du cauchemar vécu par ceux dont le destin a fait, dans une pathétique *comedia de privanza*, de véritables "vergonzosos en aldea" n'aura pas été superflue. Elle aura notamment permis que s'établisse –sur la base de l'identité d'évolutions individuelles conduisant pareillement à la rupture d'un silence– un très révélateur rapport d'analogie entre la *vergüenza*-deshonneur des uns et la *vergüenza*-inhibition de qui va devenir, dans la souriante atmosphère d'une comédie palatine, "el vergonzoso en palacio"».

más estrechamente las dos intrigas. Pero esta imbricación llevada a su extremo resulta ser un rasgo distintivo de *Palabras y plumas* en comparación con *El vergonzoso en palacio*. Por eso cabe interrogarse sobre el significado de tal imbricación. Esta vez, ¿cuál será la relación entre el recorrido amoroso de Íñigo y el drama de privanza, entre el amor silencioso pero activo que proclama el héroe –su «obrar callando» de galán– y el complot político del que Matilde va a ser víctima? En *Palabras y plumas* no figura ningún personaje afectado por la vergüenza amorosa. El silencio amoroso de Íñigo, que siempre legitiman sus actos generosos, es, por el contrario, prueba de la sinceridad de sus sentimientos. En cambio, con la cruel experiencia que el pérfido Rugero va a infligir a Matilde, la princesa de Salerno, reaparece el motivo de la vergüenza-deshonra, un motivo que, precisamente, conferirá sentido pleno al itinerario de Íñigo. En primer lugar, por la analogía que ofrece con otro drama de privanza, situado en la prehistoria de la obra, pero directamente relacionado con el protagonista, ya que tiene que ver con su padre. No por casualidad evoca el mismo Íñigo, en medio del primer acto, las desventuras de su progenitor, ese Ruy López de Ávalos que, tras perder los favores del rey Juan II de Castilla, tuvo a la fuerza que huir a Italia, donde se ilustró tomando parte en las conquistas del rey de Nápoles. Así pues, a través de su padre y como pasará después con Matilde, Íñigo conoce las ansias del honor y de la exclusión, y el silencio avergonzado que acarrearán. Pero Tirso complica esta simple relación de analogía entre estos dos dramas de privanza añadiéndole un segundo elemento: la relación amorosa entre Íñigo y Matilde, elemento que sin embargo no se puede disociar del primero. Porque solo será en el exilio, reducida a la indigencia más completa y víctima de aquella vergüenza-deshonra, cuando aprenderá Matilde a callar y comprenderá el valor del activo silencio de amor de Íñigo («obrar callando»). Un entrecruzamiento perfecto, pues, entre drama de privanza e intriga amorosa, y tanto más perfecto cuanto que el dramaturgo lo complica todavía más. El silencio de amor de Íñigo, en efecto, no se limitará a permitir que Matilde recupere su honor y su palabra social; también desembarcará en la reintegración del protagonista masculino en la corte de Nápoles –aunque de ningún modo sea esta, como veremos, la meta de Íñigo–. Una imbricación absoluta y múltiple, por consiguiente, pero cuyo análisis detallado habrá que sacrificar, para más claridad, con miras a percibir mejor los diferentes tipos de silencio que afectan a los dos protagonistas, lo que estudiaré siguiendo por separado el itinerario dramático de cada uno.

El itinerario dramático de Matilde: el descubrimiento del silencio

En el primer acto ni el honor ni el principado de Matilde están amenazados. Lo que determinará su elección entre Próspero e Íñigo no tiene que ver con dificultad alguna para hablar o hacerse entender sino, por el contrario, con el comportamiento de sus dos pretendientes, siendo uno hombre de mucha labia y otro, más bien reservado. Tirso empieza presentándonos a Matilde a través de un diálogo agitado con el príncipe Próspero, su amado, que, celoso, le reprocha su fingido amor. Matilde, con todo, no se ofende por tan injustas palabras: «Injúriame, y no te vayas; / poco has dicho, dime más. / Mientras que presente estás, / tengo vida», implora ella cuando simula que está a punto de dejarla (p. 1291)²³. Podemos comprobar lo enamorada que está la heroína, ávida de la presencia y de las palabras, aun injuriosas, de Próspero. Tirso, sin embargo, no deja de precisar que tal pasión no alcanza, en Matilde, una total ausencia de lucidez, pues ya conoce ella los límites del príncipe de Taranto y los méritos de su otro pretendiente, el caballero español Íñigo:

pues debo al español obras,
y a ti, *palabras y plumas*.
Mas como tras ti te llevas
la inclinación que te adora,
una pluma tuya agora
estimo en más que las pruebas,
gastos e invenciones nuevas
de ese español, cuyo fuego
aborrezco, aunque no niego
que con victoria saliera
si en su pretensión tuviera
un juez que no fuera ciego. (p. 1293)

Un amor ciego, pues, o mejor dicho un amor que elige cegarse. Un amor apasionado, en todo caso, por el que Matilde desprecia los regalos de su pretendiente español y prefiere las meras palabras del príncipe Próspero, palabras a las que quiere, al parecer, otorgar crédito.

De manera significativa volvemos a encontrar a Matilde en otro diálogo con el príncipe de Taranto al final del primer acto. Unas ho-

²³ Para quien conoce la continuación de la intriga, la ironía del dramaturgo parece traslucir a través de estas palabras: más adelante, precisamente, Matilde comprenderá que a Próspero no le preocupa darle la vida, en el sentido propio de la palabra. ¡Y cuán paradójico resulta ver cómo la princesa le suplica a su amado, ya desde los primeros versos, para que siga hablándole, con lo hablador que revelará ser en los parlamentos siguientes!

ras antes, Íñigo la ha salvado del ahogamiento, pero, desmayada, la princesa no ha podido expresar su gratitud a su salvador. De modo que todavía no ha habido ningún intercambio entre los dos primeros protagonistas de la obra. En cambio la nueva entrevista a que aludo confirma, a pesar de unos violentos reproches, la irresistible inclinación de Matilde por el príncipe. Por segunda vez, en efecto, este, celoso de Íñigo, critica la ingratitud de su dama y se merece esta severa reprimenda:

Príncipe, obras son amores,
que las palabras se van,
como son hijas del viento,
tras él, sin volver jamás.
Entre las olas me viste,
con su salado cristal
luchando a brazo partido;
entró en él a poner paz
el valeroso español;
y tú, cuerdo en el obrar,
sí loco en el prometer,
no te atreviste a mojar
las plumas, como tú, vanas. (p. 1304)

Se trata de un fracaso humillante y de un áspero *desaire* para el príncipe de Taranto. Pero estas palabras no pasan de ser más que flojas amonestaciones por parte de Matilde: cuando por despecho Próspero le anuncia que va a casarse con Laura, la resistencia de la princesa se desmorona para dar paso a nuevos arrebatos apasionados. Sosegado, el príncipe emprende una brillante perorata, formulando el voto de que su dama tenga que sufrir nuevas desgracias (como el incendio de la casa donde se encuentra o la traición de un hombre desleal), para tener él otras tantas ocasiones de probar por sus actos la sinceridad de su amor. Pero pronto le interrumpe Matilde:

Basta,
no digas, príncipe, más;
ni por hacerme a mí bien,
quieras que me venga mal.
Más valen palabras tuyas
que obras de otro. (p. 1305)

Así ataja el lirismo verboso de su pretendiente, aun cuando reconoce que sus palabras siguen siendo para ella el bien más valioso.

De repente se declara un incendio en la quinta de Íñigo. Por segunda vez, Próspero se niega, para salvar a Matilde, a correr el más mínimo riesgo:

Aquí, princesa, verás
 lo que hay del decir a hacer.
 En muerte no hay juramento
 con que obligarme presumas,
 porque palabras y plumas
 dicen que las lleva el viento. (p. 1306)

O sea, que Próspero hace exactamente lo contrario de lo que prometió unos instantes antes. Hablador presuntuoso, por ende incapaz de cumplir con su palabra, huye ante el peligro y por segunda vez Íñigo es quien salva valerosamente a la princesa. De nuevo Matilde le debe la vida al caballero español, a quien declara «de lo que te debo son / testigos dos elementos», añadiendo al punto entre sí: «Deseos agradecidos, / mudad de amor y consejo» (p. 1307). Así, al final de este primer acto, Matilde, consciente de la cobardía y de la falsedad de Próspero, decide recompensar —por deber, que no todavía por amor— al que tanto hizo por ella.

*

Ha perdido, pues, definitivamente la relativa confianza que tenía en la palabra de Próspero, pero le queda por aprender, a través de nuevos acontecimientos en que su honor estará en peligro, la ineficacia de sus propias palabras. Para responder al complot político urdido por Rugero, que logra desacreditarla ante el rey con una carta falsa, Matilde elige primero hablar para probar su inocencia:

Pues vengo a tus pies, señor,
 en mi inocencia repara:
 que no osa mirar la cara
 de su rey el que es traidor. [...]
 De la poca turbación
 con que mi lealtad pregono,
 buenos testigos de abono
 mi cara y mi lengua son.
 Si da lugar la pasión,
 en ellos verás, sin duda,
 la verdad que anda desnuda,
 pues cuando culpas declara,
 hurta el color a la cara
 y deja la lengua muda. (pp. 1308-09)

Pero en seguida su discurso queda reducido al silencio por un rey que la destierra y se niega a oír más. Viendo su palabra prohibida —el único medio de que dispone, en realidad, para probar su buena fe—, Matilde acude a Próspero para que cumpla las promesas pasadas:

si en el noble deuda son
palabras, que es bien que cobre,
no os espantéis de que pobre
haga en vos ejecución. (p. 1309)

Cuando solo le pide albergue y protección para poder salir de Nápoles con toda dignidad, la princesa recibe una nueva negativa. Hablar al rey o escribir una carta de recomendación son, para prestarle ayuda, las únicas y vagas proposiciones del príncipe, que se apresura en despedirse de ella, porque teme ser visto conversando con aquella a quien todos consideran culpable de felonía. Se comprende que, en la escena siguiente, la heroína exprese en su primer monólogo –que podríamos titular el soneto del desengaño– toda la importancia de su error:

Quien fe a palabras da, ¡qué de ello yerra! [...]
Tres elementos, bárbaro, han mostrado
que eres cobarde, ingrato y avariento [...].
¡Qué a mi costa, villano, experimento
que en palabras y plumas me has pagado!
Mas quien de ellas fió, que cobre en viento. (p. 1310)

A raíz de esta dolorosa experiencia que hace las veces, para ella, de escarmiento, aparece una Matilde muy diferente. En la indigencia más total, errando sola y desamparada por los caminos de Nápoles, la princesa, vestida de peregrina –símbolo de su penitencia y de su arrepentimiento–, por fin reconoce, en su segundo monólogo, el valor del amor callado de Íñigo:

¡Ah príncipe de Taranto!
Bien pude yo adivinar
en lo que había de parar
tan poco hacer y hablar tanto;
pues que pintó, en vuestra mengua,
y en prueba de esta verdad,
al amor la antigüedad
con manos, pero sin lengua.
Callando, hizo cuanto pudo
el noble español por mí,
que amó firme, y mostró en sí
que no hay amor como el mudo. (p. 1313)

Ella tuvo, pues, que ser por tres veces testigo de la cobardía de Próspero y conocer la exclusión y la pobreza –dos situaciones que, por una parte, la obligan a callar y, por otra, le revelan la futilidad de la palabra– para caer en la cuenta y experimentar una verdadera con-

versión. En adelante la misma Matilde preferirá el silencio a la palabra, aunque solo sea, al principio, un silencio debido a la vergüenza de la deshonra que sufre. Apenas emprendida la enumeración de sus desgracias ante Íñigo, de repente se interrumpe, como si le faltaran las palabras: «Y si más deciros quiero, / no podré» (p. 1314).

Después, frente a la generosidad del caballero español, Matilde contesta con un agradecimiento casi mudo:

Por no pagar
con palabras, con callar
esta merced encarezco.
Ejecutad obras cuando
mude mis desdichas Dios;
que quiero aprender de vos,
don Íñigo, a obrar callando. (p. 1315)

Así pues, en este primer diálogo a solas entre los dos protagonistas –diálogo por cierto muy breve (veinticuatro versos)–, Matilde hace suyo el comportamiento silencioso de quien la quiere, y su pretendiente se convierte en maestro, un modelo que imitar, en el marco de una verdadera iniciación.

Aquel aprendizaje parece coronado de éxito, ya que Matilde no volverá a expresarse hasta el final del segundo acto sino en un solo caso. Al oír cómo Rugero le ofrece al noble español favores reales y casamiento con Laura, la princesa de Salerno, en efecto, declara sin tardar a su pretendiente perfecto que comprende que elija irse a la corte; pero ante la rectitud y la determinación de Íñigo, vuelve a callar y acepta, con plena admiración, sus nuevas pruebas de amor. «Oh blasón y honra de España», exclamará sin más, a fin de ensalzar el valeroso comportamiento del caballero español (p. 1325).

*

En el tercer acto, Matilde no vuelve a aparecer antes de la penúltima secuencia dramática. El contexto es entonces muy diferente: declarada inocente por el rey, ha recobrado su honor y sus posesiones, así como el derecho a reintegrarse en la corte de Nápoles. En el camino de regreso, acompañada de su primo, el duque de Rojano, y del príncipe Próspero, la princesa volverá a encontrar a Íñigo. En un diálogo anterior con el príncipe de Taranto no ha revelado nada de su nueva inclinación y cuando Próspero, lleno de soberbia, ha creído comprender que Matilde pronto se casaría con él, esta no ha hecho nada para desengañarle. Recobrado su derecho a hablar en la noble sociedad dramática que la rodea, Matilde, pues, ha hecho de esta palabra y de su posible ambivalencia un uso lleno de sutileza. Ya en

presencia de Íñigo, la heroína sigue valiéndose de este lenguaje doble y le declara para informarle de las nuevas voluntades del rey:

[E]l rey [...] pretende
darme esposo de su mano;
lo mucho que en esto gano,
colíjalo quien me entiende.
Pero sin vos, no me atrevo,
don Íñigo, a desposarme,
ni yo, si no vais a honrarme,
podré pagar lo que os debo. (p. 1332)

«¿Con quién?», pregunta en seguida Íñigo angustiado:

Con quien muchos años
ha que me sirve y adora. [...]
Mirad vos quién puede ser
de los que presentes tengo. (pp. 1332-33)

Estas palabras enigmáticas cierran el parlamento de Matilde sin que haya revelado explícitamente el nombre de su futuro esposo. Y cuando, antes de salir del escenario, lleva aún más lejos esta utilización del silencio parcial, de este lenguaje a medias palabras o ambiguo, y dice dirigiéndose al noble español: «no pienso casarme, / ¿entendéis esto?, sin vos» (p. 1333), Íñigo no recibe como tal esta confesión apenas encubierta y solo puede pensar en un casamiento de su amada con el príncipe Próspero.

Con idéntica técnica de descubrimiento progresivo de la verdad, Matilde en el desenlace dará a conocer a todos el esposo que ha elegido. Para ello recurre a una metáfora contable («un pleito de acreedores»), en la que declara pagar a cada uno con su misma moneda. Y de hecho, imitando el modelo de un pleito financiero presidido por el rey con papel de árbitro, reembolsa a sus dos acreedores, Próspero e Íñigo, retribuyéndoles con la moneda correspondiente al préstamo de cada uno:

Pues, príncipe de Taranto,
yo, que soy deudora vuestra
de palabras y de plumas,
razón es que os pague en ellas. [...]
Y así, en palabras os pago.

Más adelante añade a propósito de Íñigo:

Tres años ha que es ejemplo
de valor y de firmeza,
siendo su amor todo manos,

si el príncipe solo lenguas.
Tres veces me dio la vida,
y es bien, pues es dueño de ella,
que tome su posesión,
[...] que yo su esposa sea. (p. 1335)

Así se acaba, a través de la experiencia de la vergüenza-deshonra y luego la del uso de un lenguaje enigmático, el aprendizaje por Matilde de cierta capacidad de silencio, que la habilita para reconocer públicamente los méritos de Íñigo y recompensar por fin el valor de su eficaz silencio de amor («obrar callando»).

El itinerario dramático de Íñigo: silencio activo y sufrimiento mudo

Silencio de amor y liberalidad

Aunque el diálogo entre Matilde y Próspero, que inicia la obra, alude con insistencia al personaje de Íñigo y a la corte asidua que hace a la princesa de Salerno, el protagonista no aparece antes de la tercera secuencia dramática del primer acto²⁴. En esta escena le confiesa a su hermana Sirena la desesperación en que le sumen las repetidas manifestaciones de desdén de que es objeto por parte de Matilde. Le explica cómo, tras enterarse de que el Consejo de Nápoles zanjó a favor de su dama la atribución del estado de Salerno, él organizó delante de los balcones de su casa una sortija, forma pacífica de torneo caballeresco, para celebrar dignamente el acontecimiento:

que no es amante noble el que no es largo.
Mil joyas di, vestidos y dineros;
y como si yo fuera el que heredaba,
amigos convidaba y caballeros. (p. 1296)

Él mismo, para participar en el juego, vistió sus galas más preciosas, en las que hizo bordar su divisa:

Saqué de verde y nácar el vestido,
de manos de oro todo recamado,
que de las obras símbolos han sido,
y al silencio en los labios un candado
con esposas y grillos a un Cupido

²⁴ Quizás esta tardía entrada en escena del primer protagonista masculino de la obra sirva para mostrar cómo este personaje, en oposición con Próspero, se expresa con actos más que con palabras.

que, del mismo silencio coronado,
daba este verso, pienso que discreto:
Obrar callando y padecer secreto. (pp. 1296-97)

Sirena no puede menos que animar a su hermano a perseverar en esta vía, pese al menosprecio de Matilde, pues, a su modo de ver, la indiscreta divisa escogida por Próspero («Si le alaban, aún no bastan») es indigna, «porque el parlero amor siempre es cobarde» (p. 1298).

El silencio de Íñigo, por lo tanto, nada tiene que ver con la timidez, la vergüenza o la inhibición. Es mero rechazo de la palabra, porque es preferible la acción, es decir, el cumplimiento de actos generosos («obras») realmente capaces de probar la verdad del sentimiento. Sin embargo, estas pruebas de amor que ofrece con generosidad a la bella Matilde aún no han logrado conmover el corazón de la dama, que multiplica las muestras de desdén hacia el pobre caballero español. Un caballero pobre también en el otro sentido de la palabra, pues como lo explica más tarde a Próspero, ha gastado toda la fortuna que heredó²⁵:

Este [el estado de su padre] heredé, y, como mozo,
supe conservar tan mal,
que le gasté liberal,
porque de serlo me gozo. (p. 1300)

Así, la inmensa generosidad de Íñigo, consecuencia de la elección de una conducta amorosa que privilegia las «obras» antes que el discurso, aparece aquí claramente como una voluntad de liberalidad conforme a los valores que rigen el comportamiento noble. Por este motivo resulta difícil adherirse a la opinión de Maurel cuando asimila esta noble liberalidad a la culpable «prodigalidad» del joven Liberio en *Tanto es lo de más como lo de menos*²⁶. Se entiende muy bien la perspectiva del crítico que se esfuerza en caracterizar el recorrido de los dos personajes, convertidos por él en protagonistas de una «comedia de santos a lo profano»²⁷. Sin embargo, ¿cómo confundir dos extremos, por esencia inconciliables, como son el pecado de prodigalidad y la noble virtud de generosidad? ¿Cómo comparar el recorrido dramático de un hijo pródigo que concluye con la penitencia, tras la iluminación del desengaño, con el de un valeroso español capaz de

²⁵ Esta fortuna corresponde a las mercedes que el rey de Nápoles otorgó al padre de Íñigo como galardón de sus hazañas militares, y es después ocasión para el hijo de proezas de generosidad en las que demuestra su valor amoroso.

²⁶ Ver Maurel, 1971, p. 458. El crítico hace una comparación entre Liberio e Íñigo, hablando de parecido y de «similitude dans la prodigalité».

²⁷ Expresión empleada por Maurel, 1971, p. 460.

desprenderse de todos sus bienes por amor verdadero a una dama? Íñigo, es cierto, en cuanto amante perfecto, puede recordar la perfección de algunos héroes de los dramas hagiográficos; pero esto no es motivo suficiente para establecer una equivalencia entre dos maneras radicalmente opuestas de gastar su fortuna, entre la virtuosa liberalidad del uno y la culpable prodigalidad del otro.

El diálogo entre Próspero e Íñigo nos revela otra dimensión del caballero español. Debido a la elección de la liberalidad como único medio de expresión amorosa, su silencio también puede ser muestra de valentía. Ante la insolencia y las engreídas palabras del príncipe, Íñigo responde con esta advertencia:

Príncipe, no deis motivo
a algún caso desdichado;
que si apuráis mi paciencia
y no refrenáis los labios,
romperán vuestros agravios
las riendas de mi prudencia.
Haced de quien sois alarde,
y mirad que siempre ha sido
el valiente comedido
y descortés el cobarde. (p. 1300)

La facundia de Próspero sirve, pues, para poner de relieve la concisión de Íñigo. Estas dos modalidades de uso de la palabra se oponen simétricamente y, a continuación, corresponderán a dos maneras contrarias de actuar.

Silencio de amor y sacrificio

Cada vez que lo precise el caso, Íñigo no vacilará en convertir su liberalidad en sacrificio de su persona, con lo cual conseguirá, por tres veces sucesivas, vencer a su rival Próspero.

Mientras que este, viendo que Matilde acaba de naufragar y está a punto de ahogarse, se niega a socorrerla por temor a perder la propia vida en las olas, el valeroso español salva a la princesa y la deja, desmayada, en brazos de Sirena. Realizada la proeza, se va precipitadamente para no incomodar a la princesa:

su honestidad
pide que así la asegure,
y que, liberal, procure
conquistar su voluntad.
Yo sé que el mayor servicio
que puedo hacerla, Sirena,

es irme y no darle pena
con mi vista. (p. 1302)

Su generosidad, aquí, se hace cortesía extrema, muestra suplementaria del silencio respetuoso que sabe guardar con su dama, hasta perder la única ocasión que hasta entonces se le ha presentado de dialogar con ella. En realidad, habrá que esperar a la última escena del acto primero para que tenga lugar el primer intercambio entre los dos protagonistas²⁸. Acaba Íñigo de salvarle la vida a Matilde por segunda vez, arriesgando la propia, durante el incendio de su casa. La princesa, consciente de lo ocurrido, da las gracias a su salvador:

MATILDE	Español de pecho hidalgo, los pies te pido.
ÍÑIGO	Reporta...
MATILDE	Dos veces debo a tus brazos la libertad con la vida; ella será agradecida a tus generosos lazos. Salerno te ha de llamar su príncipe. [...]
ÍÑIGO	Pues del fuego te he librado y te he sacado del mar, ya gozan mis pensamientos con tu vida el galardón. (p. 1307)

Íñigo, como vemos, intenta primero atajar los agradecimientos de la princesa y, luego, moderar el exceso mismo de la promesa de recompensa que ella formula por gratitud. Con este rechazo de una palabra excesiva, el caballero español no solo manifiesta su sentido de la concisión y de la mesura; también da un ejemplo más de su liberal generosidad al renunciar al casamiento y título ofrecidos algo precipitadamente por una princesa de la que entiende que lo concede más por deber de agradecimiento que por amor verdadero.

En la segunda secuencia dramática del acto segundo, los dos protagonistas están en una situación parecida: Matilde se ve desposeída de todos sus bienes y condenada al exilio; Íñigo, con su fortuna dilapidada y su casa incendiada, se encuentra en la indigencia más completa. Pero de nuevo, el valeroso español está dispuesto a vender su último bien –el solar de su casa arruinada– para salvar a la princesa,

²⁸ Esta primera entrevista solo tiene lugar al final de la primera jornada. Nótese que, en el conjunto de la comedia, el dramaturgo no otorga a la pareja Íñigo-Matilde más de cuatro diálogos, y solo dos se hacen sin testigos. El aplazamiento y la parquedad de sus intercambios son dos técnicas utilizadas por Tirso para subrayar hasta qué punto el amor sincero de Íñigo prescinde de palabras.

comprarle un caballo y acompañarla hasta el palacio del duque de Milán. Más que la vida, le ofrece esta vez un recurso para recobrar el honor que acaba de quitarle el complot político de Rugero; pero no por ello abandona su sobria elocuencia al responder a los encomios de la princesa: «Vamos, señora, a las obras, / y dejemos las palabras» (p. 1314).

Lo mismo ocurre cuando, en el último bloque dramático del acto, llega Rugero para anunciar al noble español las mercedes que el rey le otorga e informarle del sentimiento amoroso que su hermana Laura tiene por él. Mientras escucha estas noticias, Íñigo guarda un silencio casi total. Una vez a solas –se trata de su primer monólogo, lo que subraya la importancia de este momento en su itinerario– expresa su voluntad de no ser el privado del rey, porque ello equivaldría a renunciar a su amor por Matilde:

¡Vive Dios!, que aunque pusiera,
porque a Matilde olvidara,
en mis sienes su corona
quien me ofrece su privanza,
ahora que todo el mundo,
ingrato, la desampara,
estimo más el servirla
que ser el mayor monarca. (p. 1324)

Y eso que el rey don Fernando le proponía ser general de sus ejércitos, le ofrecía el título de conde, así como la mano de Laura. Matilde enumera todos estos favores ante Íñigo, perfectamente dispuesta a comprender que, por encontrarse en la miseria más grande, él los acepte. Pero Íñigo, con brusquedad, le corta la palabra:

Matilde, yo no encarezco
lo que os quiero con palabras,
que el amor que es verdadero
poca retórica gasta.
Agora veréis quién soy. (p. 1325)

Y decide marcharse lo antes posible para no tener que admitir los presentes de Laura y las mercedes del rey:

Guarde sus cargos el rey,
y con ellos merced haga
a quien, cual yo, no anteponga
a su valor su privanza;
que vos y yo, mi princesa,
como nos da ser un alma,
corremos una fortuna,

y es necio quien nos aparta.
Venid, y no repliquéis. (p. 1325)

La sobriedad de las palabras y la generosidad de los actos siempre van juntos, son inseparables. Por generosidad amorosa, Íñigo sacrifica, sin más comentarios, una oportunidad de hacer fortuna, es decir, de conquistar, siendo privado del rey, riqueza y poder. El amor hace que su valor pueda más que cualquier ambición, en una renuncia a la que su propio padre también había llegado, pero por temor a los altibajos de la Fortuna.

Estas repetidas victorias del generoso silencio de amor de Íñigo tienen su recompensa en la segunda secuencia dramática del tercer acto, cuando el valeroso español se entera de que el rey reconoce la inocencia de Matilde y que ella regresa a Salerno. Al oír tal noticia, Íñigo no cabe en sí de alegría: dejando estallar su dicha en un flujo casi ininterrumpido de palabras, rompe, por lo menos provisionalmente, su discreto comedimiento. Apostrofa a los cielos, el sol, la luna, las estrellas y todos los elementos para anunciarles el glorioso regreso de Matilde:

Elementos, haced todos,
pues que sois invencioneros,
fiestas a Matilde hermosa. [...]
Aves, dadle el parabién;
peces, romped el silencio.
Sol, estrellas, luna, signos,
montes, valles, elementos,
peces, aves, brutos, plantas,
ríos, lagos, mares, puertos,
todos interesáis lo que intereso,
y todos no igualáis a mi contento. (p. 1331)

Sorprende la acumulación de palabras en un personaje hasta ahora más que reservado y que manifiesta aquí de manera extraordinaria una alegría sin límites. Al amante circunspecto que se expresaba ante todo mediante la liberalidad de sus actos, sustituye, muy excepcionalmente y en el aislamiento de un soliloquio²⁹ pronunciado ante el gracioso, un amante liberado y de repente muy generoso en palabras. Pero la ruptura pasajera por el protagonista de su acostumbrada reserva, aunque se traduzca por un súbito desencadenamiento verbal,

²⁹ Es este el segundo soliloquio de Íñigo. La rareza notable de esos momentos de desahogo solitario merece un comentario idéntico al que hacía (ver *supra*, nota 28) sobre la escasez de los diálogos entre Matilde y el héroe: todos estos signos contribuyen, dramáticamente, a traducir el silencio de amor de Íñigo.

no puede considerarse como una manifestación burlesca de la locura de amor, para decirlo con las palabras de Maurel³⁰. Que el gracioso se ría y haga burla de esta «locura» amorosa, pues el hambre lo tiene muy alejado de las altas preocupaciones de su amo, es indudable. Pero no es motivo suficiente para pensar, como hace Maurel, que el mismo dramaturgo expresa, a través de esta parodia de la exaltación amorosa, su propia desaprobación con respecto al amor³¹. ¿Por qué elegiría Tirso expresarse por boca de un único personaje y, más aún de un gracioso, a menudo ridículo y que solo habla para provocar la risa o manifestar sus bajas preocupaciones materiales? ¿Cómo podría empeñarse el dramaturgo, por otra parte, en «burlarse de las falsas seducciones del amor», en ridiculizar el «desvarío amoroso»³² en una comedia en la que muestra el itinerario ejemplar de un amante cumplido?

De cualquier modo, Íñigo, tras esta pasajera explosión de alegría, recobra la discreta prudencia que le caracterizaba y, al acoger a Matilde, vuelve a su comedida y sobria elocuencia:

Bien creeréis, señora mía,
que en celebrar esta nueva
nadie ventaja me lleva;
y aunque, en fe de esto, podía
hacer exageraciones,
hable mi silencio aquí;
que ya vos sabéis de mí
que soy corto de razones. (p. 1332)

Así pues, el silencio amoroso sigue siendo lo que rige su conducta y le encaminaría hacia su primer triunfo, de no surgir inesperadamente una nueva y peligrosa dificultad.

³⁰ Comp. su comentario de esta peripecia: «Les amants les plus émouvants ne sont pas épargnés dès qu'ils se laissent prendre aux pièges du délire amoureux. Ainsi don Íñigo, fou de joie à la nouvelle du retour de Matilde, a fait défiler toute la Création pour chanter son bonheur. Gallardo reprend chacun des termes de la tirade: au soleil il demande sa lumière pour que don Íñigo retrouve la raison; la lune n'occupe-t-elle pas sa cervelle? Aux oiseaux il suggère de crier à l'amant sa misère; que les poissons viennent en sa maison, il aura au moins de quoi manger» (Maurel, 1971, p. 469).

³¹ «Les élans passionnés, les discours pleins de flamme ne sont que mensonges; l'Amour ainsi travesti est une imposture qu'il faut dénoncer. C'est par le rire que Tirso de Molina s'y emploie; rire franc, rire de farce qui abolit toute participation à l'émoi amoureux, qui exclut la complicité que l'on devine dans le sourire amusé de Lope de Vega, par exemple» (Maurel, 1971, p. 465).

³² Ver Maurel, 1971, p. 463, y todo el apartado titulado «La dérision de l'ivresse amoureuse», pp. 465-68.

Silencio de amor, sufrimiento e inhibición

Al oír por boca de la princesa que el rey va a casarla, Íñigo se queda aterrado. Se multiplican sus apartes, que traducen su turbación, sus temores y su furor, sentimientos que no se atreve a revelar ante Matilde y los personajes que le rodean. Cuando, por fin, se decide valerosamente a preguntarle a su dama el nombre de su futuro esposo, las respuestas de la princesa resultan ambiguas. La presencia del príncipe Próspero, cuya vanagloria le induce a creer con seguridad en su próximo casamiento con Matilde, impide que la heroína declare abiertamente su preferencia por Íñigo, obligándola a valerse de enigmas y expresarse con palabras encubiertas. Sin embargo, a estas alturas de la intriga, Íñigo no llega a descifrar el lenguaje ambiguo, pero con todo relativamente claro, de su dama. En el momento en que podría comprender que la princesa pronto se casará con él —lo que intenta decirle Matilde a medias palabras—, Íñigo está persuadido de que su amada va a contraer matrimonio con el príncipe de Taranto. Conviene precisar, para explicar este fenómeno, que el discurso del propio Próspero interfiere con los múltiples mensajes de la princesa. En el instante preciso en que ella remite a Íñigo a su pregunta, invitándole a distinguir cuál puede ser, entre los personajes presentes, el fiel pretendiente que lleva años adorándola y que pronto ella recompensará, Próspero toma la palabra para declarar:

Don Íñigo, el rey conoce
lo que a la princesa quiero,
y él mismo ha sido el tercero
para que su mano goce. (p. 1333)

El protagonista masculino, convencido por el aplomo inquebrantable del príncipe, se ve incapaz de captar, en el sentido propio y figurado del verbo, las palabras de su amada. Enfurecido al sentirse de nuevo injustamente menospreciado, Íñigo se hace el sordo y el mudo al mismo tiempo y, dejando de dirigirse a Matilde, se encierra en las breves exclamaciones de unos apartes.

Pero no nos equivoquemos: lo que invade aquí al personaje de Íñigo no es una vergüenza amorosa. Lo que le impide expresarse es más bien un sentimiento muy fuerte de injusticia, sentimiento que no deja de desarrollar el dramaturgo a continuación, cuando el héroe se encuentra solo con su criado y prorrumpe en exclamaciones iracundas. En efecto, hubiera sido inconcebible que el protagonista, amante cumplido por la generosidad de sus actos y la prudencia de sus palabras, mostrara su desconcierto en presencia de Matilde, manifestara celos y le pidiera explicaciones. Las quejas de celos, desde el principio

de la obra, son un rasgo característico del comportamiento del príncipe Próspero³³; Íñigo, por su parte, se queda siempre callado frente a la ingratitud de Matilde, prefiriendo expresarse en aparte o después de que se haya ido. El sentimiento de injusticia al que da rienda suelta ahora, y que Gallardo aguza, muestra que este nuevo obstáculo en el recorrido amoroso del héroe no provoca en él la inhibición de su valor; al contrario, se siente herido en su nobleza amorosa. Si hay inhibición, es la del sufrimiento: Íñigo decide, aunque loco de dolor, asistir a la boda de la princesa, poniendo así en práctica la segunda parte de su divisa: el sufrimiento mudo («padecer secreto»). No solo decide callar sus celos ante Matilde; también está dispuesto a elegir el silencio absoluto y definitivo, el de la muerte³⁴. Lo que explica su nuevo dominio de sí cuando llega a palacio para asistir a la boda de su dama. El criado teme que deje estallar su cólera («Dios ponga tiento en tu lengua»), pero él contesta:

A lo menos, con mi vida
(que ya mi muerte se acerca)
quedaré libre de engaños,
y Matilde satisfecha. (p. 1335)

Esta entereza hará que Matilde recompense por fin su generoso valor amoroso. Un valor amoroso que permite, por su casamiento con la princesa, su integración en la corte de Nápoles. Más aún: la segunda intriga amorosa que se trabó, a partir del segundo acto, entre el rey y Sirena acaba con el casamiento de estos dos personajes, y, por lo tanto, con la integración del protagonista en la familia real. Así se encontrará Íñigo fuera del alcance de los reveses de la fortuna que tanto temen los privados ordinarios. Es una auténtica revancha sobre la tragedia de privanza que había «heredado» de su padre. Gracias a su modo de «obrar callando», gracias a su silenciosa liberalidad amorosa, Íñigo no solo se ha granjeado el afecto de la ingrata Matilde; también ha podido, con la indiscutible ventaja de llegar a ser el cuñado del rey, recuperar los honores y los favores del monarca que su padre había desechado. El desenlace recuerda el de otra comedia palaciega de Tirso, verdadera comedia de privanza, *Privar contra su gusto*.

³³ Ya desde la primera escena de la obra, Próspero muestra sus celos a Matilde, que no deja de reprocharle esta falta: «Tener celos y encubrillos / es amor; pero pedrillos / es estimarte a ti en poco» (p. 1293).

³⁴ A solas con su criado, así lo declara Íñigo, en efecto, dirigiéndose a la princesa, cuando ya se ha retirado: «Pues, ingrata, ¡vive Dios!, / que ha de ver la corte toda, / a costa de mi quietud, / mi amor y tu ingratitud. / Hallarme tengo a tu boda; / y muriendo de esta suerte, / seremos con nombre igual, / yo hasta la muerte leal, / y tú ingrata hasta la muerte» (p. 1334).

Así, en *Palabras y plumas*, más que una simple relación de analogía, existe un estrecho vínculo entre el drama de privanza y la intriga amorosa. Si, según Bances Candamo, «el argumento de aquellas comedias que llamamos de fábrica suele ser una competencia por una princesa entre personas reales, con aquel majestuoso decoro que conviene a los personajes que se introducen»³⁵, parece también que uno de los temas predilectos de estas comedias palaciegas es, precisamente, el drama de privanza en su versión feliz, es decir, no trágica. En resumidas cuentas, la fuerte imbricación entre amor y privanza evidenciada en *Palabras y plumas* significaría que el tema del conflicto entre amor y poder es el campo privilegiado explorado por la comedia de fábrica –siendo el drama de privanza una mera modulación del tema–.

Según esta perspectiva –a la inversa de lo que acontecerá en la comedia palatina *El vergonzoso en palacio*–, el silencio en la comedia palaciega no es la manifestación de la inhibición de un personaje que intenta abrir paso a su palabra amorosa. Constituye, por el contrario, un modo de expresión, reivindicado u obligado, y a veces una ayuda preciosa para los personajes hundidos en los meandros de unas intrigas en las que amor y poder se entremezclan íntimamente. En *Palabras y plumas*, el silencio –fundamento de una cariñosa liberalidad que prescinde de las palabras y prefiere expresarse por los actos– es valor amoroso: es lo que permite conquistar el corazón de una princesa y triunfar de los reveses de la fortuna.

EL SILENCIO DE AMOR: DESDE LA INCAPACIDAD DE HABLAR HASTA LA PALABRA INGENIOSA

Las tres comedias palatinas que voy a estudiar a continuación (*El vergonzoso en palacio* y el díptico formado por *El castigo del pensó que* y *Quien calla otorga*) ofrecen la ventaja de emparentarse desde varios puntos de vista. Primero, porque las tres exploran el mismo tema, a saber, la cuestión de la liberación de la palabra amorosa; luego, porque fueron escritas en la misma época, entre 1611 y 1615³⁶, lo que justifica aún más el hecho de que las analice aquí conjuntamente.

³⁵ Bances Candamo, «Sobre los argumentos de las comedias modernas», en *Teatro de los teatros*, pp. 34-35.

³⁶ Publicada en *Cigarrales de Toledo* en 1624, *El vergonzoso en palacio* probablemente fue escrita entre 1610 y 1613. En cuanto a las comedias del díptico, publicadas en la *Primera parte* (1627), la primera fue compuesta en 1613 ó 1614 y la segunda seguramente salió a luz en 1615 (ver F. y R. Labarre, 1981).

«*El vergonzoso en palacio*»: silencio-pudor y silencio-vergüenza

Asistimos en esta comedia a las vacilaciones de un vergonzoso en palacio que, en un momento dado de su recorrido dramático, se niega a decir su amor a su dama. El comportamiento silencioso y pasivo del héroe de *El vergonzoso en palacio* no tiene, pues, nada que ver con el activo silencio de amor de Íñigo que se vio recompensado en *Palabras y plumas* según una lógica harto diferente. A pesar de estas diferencias –*Palabras y plumas* y *El vergonzoso en palacio* parecen ilustrar dos verdades contrarias–, las dos comedias obedecen a un mismo esquema general. En ambas, Tirso somete a sus protagonistas masculinos a una prueba parecida, que resulta ser la búsqueda de su nobleza y de su valentía amorosas: Íñigo, amante cumplido, tenía que revelar su generosidad actuando en silencio («obrar callando»); Mireno, pretendiente cohibido, deberá encontrar el valor de actuar con palabras («obrar hablando»).

Obra maestra de Tirso en el género palatino, *El vergonzoso en palacio* ha sido muy estudiada por la crítica. Incluso el tema del silencio amoroso, a saber la vergüenza-mutismo de Mireno y el aprendizaje de un lenguaje silencioso por Madalena, ha sido analizado por Vitse³⁷. Su estudio de la comedia, sin embargo, se sitúa en un marco más general, pues ofrece por una parte un cotejo constante con la famosa comedia de Lope, *El perro del hortelano*³⁸, y por otra parte una reflexión más amplia sobre el género palatino mismo. Me situaré en otra perspectiva. Primero intentaré mostrar que el tema del silencio está omnipresente en toda la comedia: elemento esencial del itinerario dramático de Madalena y del recorrido del vergonzoso en palacio, el silencio interviene también en el drama de privanza con que se inicia la obra, en la tragedia de poder que atañe a Lauro, el padre de Mireno, y por último en la estrategia amorosa de un Antonio totalmente dedicado a la conquista de la cruel e indiferente Serafina³⁹. Se-

³⁷ Vitse, 1988, pp. 542-91. También se interesaron otros autores por el tema del silencio en esta célebre comedia. Hesse estudia las equivocaciones que vienen a perturbar la comunicación entre los personajes y los signos verbales o visuales de que proceden (ver Hesse, 1989). En este campo, el posterior artículo de Walters (1994) va más lejos, pues se dedica a analizar los modos de comunicación no verbal de Mireno y de Madalena –«silences, glances and body language»– que el investigador caracteriza por la noción del doble entender.

³⁸ No hace mucho, Dixon (1995) hizo también un estudio comparativo interesante entre las dos comedias, estudio en que empieza por recordar los rasgos comunes que pertenecen a las dos obras antes de mostrar todo lo que separa la primera de la segunda.

³⁹ Comparto el punto de vista de Fornoff cuando escribe, al principio de su artículo: «The symbolic action related to Mireno's development and to the re-

guiré el desarrollo del texto para destacar estos diferentes tipos de silencio, apareciendo cada uno como una variación sobre el mismo tema, el de la vergüenza. Desde una perspectiva más amplia, el análisis detallado de esta comedia se orientará hacia una comparación ulterior con otra comedia palatina muy parecida, *El castigo del pensó que*.

La intriga de *El vergonzoso en palacio* se abre con un drama de privanza⁴⁰: el conde de Estremoz cree que el duque de Averó ha ordenado su muerte en secreto y le desafía a duelo. Pero el duque afirma que desconoce los motivos de tal acusación. Muy pronto se descubre la clave del misterio: el secretario del duque, Ruy Lorenzo, contrahaciendo la firma de su señor, escribió una carta para mandar asesinar en secreto al conde de Estremoz⁴¹. Pero la traición de Ruy Lorenzo no se revela por completo. Un aparte del conde de Estremoz da a conocer al público el motivo que impulsó al secretario a semejante venganza:

(*Aparte.*) Ya la causa advierto
de su enojo y venganza mal cumplida.
Engañé la hermosura de Leonela,
su hermana, y, alcanzada, despreciela. (I, vv. 115-18)

Explicación que el conde de Estremoz se abstiene de comunicar a los demás personajes, pues importa que su silencio se prolongue lo más posible —y de hecho logrará mantenerlo hasta el desenlace de la obra—, tal como lo da a entender en un segundo aparte:

(*Aparte.*) Aquesto ha urdido
la mujeril venganza de Leonela;
pero importa que el duque esté ignorante
de la ocasión que tuvo, aunque bastante. (I, vv. 171-74)

Así pues, el tema del silencio está presente ya desde la primera secuencia de *El vergonzoso en palacio*, ya que la obra se inicia con la noticia de una traición secreta cuya víctima tiene empeño en ocultar el verdadero motivo, sin que se expliquen las causas de esta voluntad

integration of society is carried forward poetically by the interrelated motifs of treasonous action and inappropriate expression. The linguistic field of the play is strongly marked by the latter motif; reference to verbal and no-verbal expression abounds; ranging from *callar* to *declarar*, from *hablar* to *obrar*» (1976-1977, p. 39).

⁴⁰ Ver el argumento y la estructura de esta famosa comedia en los cuadros del apéndice.

⁴¹ Cabe añadir que se supo la verdad sobre este misterio porque al asesino contratado se le fue la lengua.

de silencio. El silencio sirve para engañar o, más precisamente, para ocultar una falta, lo que supone un sentimiento de vergüenza que parece prefigurar, en esta escena de drama de privanza, la importancia otorgada al tema de la vergüenza en la obra.

En la segunda secuencia dramática, nos adentramos en el universo rústico de una aldea cercana a Avero, con ocasión de una especie de entremés burlesco: una riña amorosa entre los pastores Tarso y Melisa. Esta escena burlesca sirve para poner de relieve, por contraste, la primera aparición escénica de Mireno, un pastor amable y digno, muy diferente de sus congéneres. Lejos de presentarse como un tímido aldeano, el joven que aparece aquí es valeroso y decidido, dispuesto a romper todo vínculo con su padre y su aldea para partir a la aventura y, guiado por su «altiva imaginación», probar fortuna en otro lugar:

Mucho ha que me tiene triste
mi altiva imaginación,
cuya soberbia ambición
no sé en qué estriba o consiste.
Considero algunos ratos
que los cielos, que pudieron
hacerme noble, y me hicieron
un pastor, fueron ingratos;
y que, pues con tal bajeza
me acobardo y avergüenzo,
puedo poco, pues no venzo
mi misma naturaleza. (I, vv. 347-48)

En este combate entablado en su fuero interno, la imaginación de Mireno triunfa sobre su miedo de no ser más que un mero pastor. Ella es la fuente de su palabra valiente y le permite salir del silencio y de la resignación en los que su humilde condición hubiera podido encerrarlo:

Esto, que había de humillarme,
con tal violencia me altera,
que desta vida grosera
me ha forzado a desterrarme,
y que a buscar me desmande
lo que mi estrella destina,
que a cosas grandes me inclina
y algún bien me aguarda grande;
que, si tan pobre nací
como el hado me crió,

cuanto más me hiciere yo,
más vendré a deberme a mí. (I, vv. 391-402)

Confiando en su porvenir, decide Mireno salir para la capital y merecer por sí mismo los honores que no heredó.

Gracias a esta iniciativa, su destino cruza el de Ruy Lorenzo en el bloque dramático siguiente, lo que le lleva a un triple cambio: en su vestimenta, en su proyecto y en su identidad. En efecto, durante el encuentro con el secretario destituido que intenta sustraerse a la justicia del duque, Mireno da una prueba de su valor y de su liberalidad, proponiendo al fugitivo intercambiar su vestido:

si como la suerte avara me hizo
un pastor pobre, más valor me diera,
por mi cuenta tomara vuestro agravio.
Lo que se puede hacer, de mi consejo,
es que los dos troquéis esos vestidos,
por aquestos groseros. (I, vv. 530-35)

Son palabras generosas que demuestran la nobleza del protagonista, a la que el trueque de vestimenta viene a dar, en cierto modo, una traducción material. Apenas se ha puesto la ropa del cortesano prófugo, cuando Mireno se siente transformado y empieza a planear otras modalidades para la realización del proyecto inicialmente previsto:

que este traje ha levantado
mi pensamiento de modo
que a nuevos intentos vuelo. (I, vv. 701-03)

Ya no se trata tan solo para él de probar fortuna en la guerra, sino de sacar provecho del estatuto prestado que le impone su nuevo vestido. Convertido en otro hombre, necesita otro nombre: rematando su metamorfosis, toma la identidad de don Dionís. Entonces es detenido, con su compañero Tarso, por unos aldeanos que le toman por el desleal secretario. Pero Mireno se somete a esta primera prueba sin decir una palabra, pues tiene ahora la certeza de encontrarse muy pronto en el palacio del duque de Averó.

Mientras conducen a Mireno a la corte, asistimos a la cuarta y última secuencia dramática del primer acto –cuya función es introducir al lector/espectador en el universo del palacio de Averó–, en la que se esboza una intriga amorosa entre Antonio y la hija menor del duque, Serafina.

Lo que caracteriza la primera aparición escénica de Antonio, conde de Penela y primo de Juana, dama de palacio, es su voluntad de

callar su presencia en el palacio del duque. Apostrofado por su prima, al punto le ruega que haga silencio:

Paso,
no me nombréis; que no quiero
hagáis de mí tanto caso
que me conozca en Avero
el duque. (I, vv. 794-98)

Antonio, en efecto, solo está de paso: como tiene que presentarse lo antes posible ante el rey de Galicia, prefiere prescindir de la generosa hospitalidad del duque. Así viene de incógnito y únicamente para contemplar con sus propios ojos la belleza –celebrada por toda la comarca– de las hijas del duque. Sin embargo, Antonio se enamora de Serafina en cuanto esta aparece en compañía de Madalena, de su padre y del conde de Estremoz⁴².

Madalena, por su parte, tiene todos los rasgos característicos de la humilde doncella casadera. Es obediente y se somete sin protestar a las decisiones de su padre:

Mi voluntad es de cera;
vuexcelencia en ella imprima
el sello que más le cuadre,
porque en mí solo ha de haber
callar con obedecer. (I, vv. 938-42)

Dispuesta a casarse con el conde de Vasconcelos, asiente casi sin decir palabra a la voluntad paterna –pareciéndose en esto al personaje de Clavela en *El castigo del pensó que*, como veremos más adelante–.

En cuanto a la hermana menor, Serafina, Tirso nos la presenta bajo los rasgos tópicos de la mujer esquiva. Lejos del silencio de asentimiento de Madalena, ostenta una descomedida altivez al rechazar el discurso amoroso del conde de Estremoz, a quien acalla:

SERAFINA	¿Que amor habla tanto?
CONDE	¿No ha de hablar?
SERAFINA	No; que hay poco que fiar de un niño, y más, hablador. (I, vv. 960-63)

⁴² Nos enteramos en esta ocasión de que el conde de Estremoz es el esposo que el duque le destina a Serafina (I, vv. 886-908). Descubrimos pues *a posteriori* por qué dicho conde tenía tanto empeño en no revelar al duque que abusó de Leonela, la hermana de Ruy Lorenzo. Pero lo que ahora sabe el lector/espectador queda ignorado por los demás personajes: como ya he dicho, el conde mantendrá su silencio al respecto hasta el desenlace.

En este momento preciso traen a Mireno y Tarso ante el duque. Mireno ni siquiera parece temer la autoridad del señor de Averó, confesando sin miedo alguno que ofreció su protección al desdichado Ruy Lorenzo. Interrogado por el duque, se niega a revelar su propia identidad:

No soy; seré;
que solo por pretender
ser más de lo que hay en mí
menosprecié lo que fui
por lo que tengo de ser. (I, vv. 1035-39)

Y manifiesta de nuevo su valor cuando, pese a la amenaza de ser encarcelado, no indica al duque el sitio donde se refugió Ruy Lorenzo:

DUQUE [...] tú sabes adónde está,
 y así forzoso será,
 si es que pretendes librarte,
 decillo.

MIRENO ¡Bueno sería,
 cuando adonde está supiera,
 que un hombre como yo hiciera,
 por temor, tal villanía! (I, vv. 1065-71)

En consecuencia, el duque manda encarcelarle, declarando: «Viviréis si lo decís» (I, v. 1086). Pero Mireno acepta su castigo humilde y silenciosamente, interpretándolo no como un revés de la fortuna sino, al contrario, como la condición misma de su futuro triunfo. Y es lo que explica a Tarso:

(*Aparte.*) La fortuna ha comenzado
a ayudarme: ánimo ten,
porque en ella es natural,
cuando comienza por mal,
venir a acabar en bien. (I, vv. 1087-91)

Mireno, capaz de mostrarse audaz ante el duque y capaz también de callar, por honor primero y por sumisión después, manifiesta así toda la intensidad de su verdadera nobleza. Hasta tal punto que el primer acto se acaba sin que podamos percibir en él cualquier forma de vergüenza. Todo lo contrario: hasta ahora ha sabido triunfar de su humilde origen y vencer el temor inherente a la conciencia de esta condición inferior. Su atrevimiento y su presencia incluso han llamado la atención de Madalena, quien está dispuesta a abogar por él ante el duque: tras la aparición de la pasión amorosa de Antonio por Sera-

fin, se inicia, con el nacimiento de la inclinación de Madalena por Mireno, una segunda intriga amorosa.

*

El segundo acto desarrolla estas dos intrigas amorosas sobre el modo de la alternancia: entre las tres secuencias dramáticas dedicadas a Madalena y a Mireno se insertan dos bloques escénicos centrados en Antonio y Serafina. Esa organización dramática permite, por el paralelismo de su desarrollo, destacar las diferencias y los puntos comunes de las dos intrigas de amor.

La jornada se abre con un monólogo de Madalena, víctima de los tormentos del amor. Desde el principio el lector/espectador se adentra en el laberinto de las preocupaciones de la heroína, cuya primera dificultad consiste en aceptar, a pesar de la promesa hecha a su padre de casarse con el conde de Vasconcelos, la existencia de su inesperada inclinación por el prisionero. Pero no basta con reconocerla: después de confesársela a sí misma, tiene que procurar contrarrestarla y extirparla para siempre de su alma. El tiempo y el olvido, según dice, se encargarán de hacerlo. Pero esta resolución le parece en seguida demasiado cruel:

Si puede sanar la herida,
crueldad es cortar el brazo.
Démosle a amor algún plazo,
pues su vista me provoca;
que, aunque es la efímera loca,
ninguno al enfermo quita
el agua que no permita
siquiera enjuagar la boca.
Hacerle quiero llamar. (II, vv. 43-51)

El remedio escogido —nótese, de paso, la comparación clásica entre amor y enfermedad— es, pues, la suavidad, antes que la violencia. Y Madalena llama a Juana para que mande buscar a Mireno. Pero apenas ha formulado esta llamada cuando se da cuenta de su indecencia. Ya no se sitúa en el marco tranquilizador de un monólogo, fuera del alcance de oídos ajenos; al dar esta orden a Juana, Madalena ocasiona la confrontación con los demás personajes. Y la posible presencia de eventuales testigos de los secretos de su pasión provoca inmediatamente un violento retroceso:

Teneos,
desenfrenados deseos,
si no os queréis despeñar:
¿así vais a publicar

vuestra afrenta? La vergüenza
 mi loco apetito venza;
 que, si es locura admitillo
 dentro del alma, el decillo
 es locura o desvergüenza. (II, vv. 52-60)

Por lo tanto, la palabra *vergüenza* aparece por primera vez en boca de Madalena. Escrupulo, pudor y decencia deben reprimir a toda costa el loco amor que se apoderó de ella; un exceso de palabras no debe revelar a los demás unos sentimientos que tienen que permanecer secretos. Pero el peligro crece con la llegada efectiva de los demás personajes: Juana viene a anunciar que Mireno quiere ver justamente a la hija del duque para agradecerle su liberación. Semejante noticia provoca en Madalena una nueva turbación: permanece casi muda delante de Juana, limitándose a expresar sus vacilaciones en el discreto lenguaje de los apartes. Luego de una serie de órdenes contradictorias pronunciadas en voz alta, le pide a Juana que haga pasar a Mireno. Otra vez sola por unos instantes, Madalena determina la actitud que adoptará frente al protagonista masculino:

El desear y ver es,
 en la honrada y la no tal,
 apetito natural;
 y si diferencia se halla,
 es en que la honrada calla
 y la otra dice su mal.
 Callaré, pues que presumo
 cubrir mi desasosiego,
 si puede encubrirse el fuego,
 sin manifestalle el humo.
 Mas bien podré, si consumo
 el tiempo a palabras vanas. (II, vv. 95-106)

Callar su amor –para someterse a la ley del silencio que rige el comportamiento de los personajes femeninos nobles– y hablar de cosas insignificantes, tal es la decisión que toma Madalena. Pero puede que no baste con esto, porque su mirada podría traicionarla:

las llamas tiranas
 del amor, es cosa cierta
 que, en cerrándolas la puerta,
 se salen por las ventanas;
 cuando les cierran la boca,
 por los ojos se saldrán. (II, vv. 107-12)

No obstante, este segundo tipo de manifestación del sentimiento le parece que es, por su ambigüedad y su opacidad, de uso más lícito, por ser menos revelador:

mas no las conocerán,
callando la lengua loca;
que, si ella a amor no provoca,
nunca amorosos despojos
dan atrevimientos a enojos
si no es en cosas pequeñas;
porque al fin hablan por señas
cuando hablan solos los ojos. (II, vv. 113-20)

Así resuelve Madalena, en un primer momento, el problema que le plantea su nueva y peligrosa situación: en presencia del ser amado, el lenguaje de los ojos le parece decente y perdonable con tal que la lengua se calle.

Ahora bien, si logra Madalena mantener este silencio amoroso frente a Mireno, poco a poco viene a usar un nuevo lenguaje, el de los favores⁴³: el ofrecerle al joven portugués el puesto de secretario es revelador del interés que tiene por él. La protagonista elabora, pues, los primeros elementos de un arte del decir sin decir, arte que irá desarrollando con maestría hasta el final de la comedia. Sin embargo, Mireno rechaza este primer favor de Madalena, porque no quiere rebajarse a servir a cualquiera. El favor se convierte entonces en una orden perentoria: «Don Dionís: este es mi gusto» (II, v. 227).

Mireno no tiene más remedio que someterse a la mujer que, a partir de ahora, gobierna su destino. Esta, no obstante, ha hablado más de lo debido: tras este breve mandato —que ya delata, por su firmeza, la importancia de su inclinación personal—, urge para la heroína alejarse de su amado, si no quiere que las palabras salgan de su boca contra su voluntad:

(*Aparte.*) Honor: huir;
que revienta por salir,
por la boca, amor cobarde. (II, vv. 246-48)

Y sale del escenario, dejando a Mireno solo y totalmente absorto en la comprensión de lo que acaba de ver y de oír. Su monólogo se presenta como un diálogo con su pensamiento al que exhorta tres veces, con tres imperativos («decidme», «Declaraos», «Decidme», II,

⁴³ Como veremos a continuación, esta evolución de Madalena es idéntica a la de la condesa Diana en *El castigo del pensó que*: el lenguaje silencioso de los ojos y, luego, el de los favores son los dos primeros modos de expresión elegidos por estas protagonistas femeninas sometidas a la obligación de callar.

vv. 251, 253 y 254), a tomar la palabra. Lo que le induce a formular la hipótesis de que Madalena está enamorada de él. Pero apenas pronunciada esta suposición, Mireno la rechaza, porque le parece demasiado audaz y temeraria. Con todo, sigue interrogándose:

mas, ¿por qué soy temerario
si imaginar me prometo
que me ama en lo secreto
quien me hace su secretario?
¿No estoy puesto en libertad
por ella? Y, ya sin enojos,
por el balcón de sus ojos,
¿no he visto su voluntad?
Amor me tiene. (II, vv. 265-73)

Así se atreve Mireno a pensar que Madalena le quiere, lo mismo que se atrevió a pensar que era noble y no un mero pastor. Guiado por su valor, logra comprender el sentido de la actitud de su bienhechora. Sin embargo, su discernimiento no carece de ciertos movimientos de autocensura:

Callad,
lengua loca; que es error
imaginar que el favor
que de su nobleza nace,
y generosa me hace,
está fundado en amor. (II, vv. 273-78)

Lo que le impone silencio y le prohíbe interpretar con demasiada prisa los favores de Madalena es su condición humilde:

mi bajeza
no se puede persuadir
que vuele y llegue a subir
al cielo de tal belleza. (II, vv. 289-92)

Humildad que, aunque no llega al extremo de poner en cuestión la posibilidad misma de este amor, le demuestra que no puede estar seguro de tal dicha. Confiado y paciente, Mireno aplaza, pues, sus reflexiones dejando al tiempo la labor de confirmar su hipótesis:

Esperar quiero;
que siempre el tiempo ligero
hace lo dudoso cierto. (II, vv. 294-96)

La secuencia dramática siguiente muestra cómo, por su lado, el conde de Penela decide conquistar a Serafina. Ya que no puede resolverse a abandonar el palacio de su dama, urde una estratagema que le

permita permanecer cerca de ella sin revelar su identidad al duque. Como este nunca le ha visto, le será fácil a Antonio hacerse pasar por otro y solicitar ante el duque el cargo de secretario. Así se lo confiesa a su prima Juana:

¿No te parece, si en palacio habito
con este cargo, que podré encubierto
entablar mi esperanza, como acuda
el tiempo, la ocasión, y más tu ayuda? (II, vv. 396-99)

El conde se quedará, pues, en palacio sin salir de la clandestinidad, fundamentando su estrategia amorosa en la utilización del secreto. Lo hace a pesar de los reparos de Juana, que considera el subterfugio indecente por no ser conforme a la nobleza de su primo, obligado en este caso a ocupar el cargo de un secretario. Pero Antonio contesta sin rodeos:

Cualquiera estado
es noble con amor. No esté yo ausente,
que con cualquiera oficio estaré honrado.
(II, vv. 401-03)

Así es como Antonio, al igual que Mireno, cambia de identidad y emprende el difícil recorrido de una intriga amorosa.

A partir del bloque dramático siguiente, Tirso vuelve a tomar el hilo antes interrumpido de los amores de Madalena. A solas con su padre, enternecido por la reciente melancolía de su hija Madalena, le pide que intervenga en favor de Mireno. Esta vez demuestra su nuevo dominio de la palabra, pues consigue ocultar a su propio padre su turbación y amor. Solo dos apartes dan a entender al público la intensidad de su emoción cuando se entera de que el duque acaba precisamente de dar el cargo de secretario que pensaba ofrecer a Mireno. Tras reponerse, Madalena le pide al duque si a pesar de todo puede quedarse su protegido en palacio para enseñarle la escritura y ayudarlo a contestar a su correo. El duque acepta en seguida su petición.

Una vez a solas, Madalena intenta analizar su nueva situación. Reconoce que su pasión va cobrando más fuerza. Volviendo a la tópica asimilación entre amor y enfermedad que ya ha utilizado al principio del segundo acto, la protagonista femenina establece ahora otro sistema de equivalencias. El silencio mismo es enfermedad y causa un padecimiento aún más grande que el que provoca la pasión:

Los encendidos carbones
tragó Porcia, y murió luego;
¿qué haré yo, tragando el fuego,
por callar, de mis pasiones?

Direle, no por razones,
 sino por señas visibles,
 los tormentos invisibles
 que padezco por no hablar;
 porque mujer y callar
 son cosas incompatibles. (II, vv. 637-46)

La legendaria figura de Porcia, encarnación de la mujer romana estoica —se suicidó al conocer que su esposo se había matado tras una derrota militar—, establece una analogía entre silencio, autodestrucción y suicidio. Por eso, según Madalena, es necesario rechazar este silencio absoluto. Para justificar su nueva actitud, hace suya aquella verdad popular que reza que mujer y silencio son incompatibles. La hija del duque está resuelta, desde ahora, a modificar su decisión primera de no decir nada y a recurrir a un lenguaje por señas menos indecente que las palabras.

La penúltima secuencia dramática del acto vuelve a trasladarnos al universo secreto del jardín del palacio, donde Antonio asiste escondido al ensayo, por Serafina, de algunos fragmentos de una comedia. Hasta entonces el conde de Penela no ha mediado palabra con su amada. Aún ahora sigue ocultando su presencia y admirando a la joven en silencio, porque teme despertar la cólera de Serafina y verse excluido para siempre de su ámbito si le declara su amor:

Ya sé que es mi serafín
 ángel deste paraíso;
 y yo, si acaso nos siente,
 seré Adán echado dél. (II, vv. 653-56)

Espectador pasivo, aunque a un tiempo atrevido contemplador de una belleza prohibida, Antonio parece aquí prefigurar al Mireno del tercer acto, asimismo deseoso de no provocar, al hablar, la pérdida de la dicha entrevista. Pero esta similitud con el vergonzoso en palacio, como veremos, es solo aparente.

Para comprender la evolución de Mireno en la tercera jornada, cabe interesarse en una etapa esencial de su itinerario dramático: la aparición súbita de su vergüenza. En las dos últimas escenas del segundo acto nace en el protagonista masculino ese sentimiento confuso. Madalena acaba de declarar a su protegido que en adelante será su maestro en el arte de escribir. Mireno no deja de estimar aquel insigne favor, pero no puede menos de ver en esta actitud un significado particular: la clara confesión del amor que Madalena siente por él. Ella tiene plena conciencia de lo atrevidas que son sus palabras, como lo da a entender en un aparte en el que mide toda la indecencia de su

comportamiento. Pero Mireno, en vez de aprovechar la ocasión para expresar su amor, como le compete hacerlo en calidad de personaje masculino, de pronto es objeto de una timidez absoluta:

MADALENA (*Aparte.*) ¡Qué claras señales doy
del ciego amor que le muestro!
MIRENO (*Aparte.*) ¿Qué hay que dudar, esperanza?
Esto ¿no es tenerme amor?
Dígallo tanto favor,
muéstrelo tanta privanza.
Vergüenza: ¿por qué impedís
la ocasión que el cielo os da?
Daos por entendido ya. (II, vv. 1081-89)

Su vergüenza le prohíbe todo discurso amoroso y espera finalmente que hable Madalena.

Ante tal actitud la heroína decide poner todos los medios. Tras una primera formulación sumamente ambigua, asesta el golpe fatal anunciando a Mireno que quiere a otro, es decir, al conde de Vasconcelos, su futuro esposo:

MADALENA Como tengo, don Dionís,
tanto amor...
MIRENO (*Aparte.*) ¡Ya se declara,
ya dice que me ama, cielos!
MADALENA ...al conde de Vasconcelos,
antes que venga, gustara, [...]
saberle escribir. (II, vv. 1090-96)

Se trata, por supuesto, de un ardid, cuya doble finalidad consiste en provocar una reacción en el personaje masculino, a la vez que permitirle a la protagonista guardar el decoro⁴⁴, ya que desmiente con sus palabras explícitas todo lo que el lenguaje de los favores y de las insinuaciones pudo dar a entender a su galán. Pero Mireno toma las últimas palabras de Madalena al pie de la letra, lo que suscita un largo aparte de veintiséis versos en el que el protagonista da rienda suelta a su desilusión:

(*Aparte.*) ¿Luego no fue en mi favor,
pensamiento lisonjero,
sino porque sea tercero
del conde? ¿Veis, loco amor,

⁴⁴ Así se explica Madalena unos versos más adelante: «Quise deslumbrarle así; / que fue mucho declararme» (II, vv. 1137-38). Este mismo procedimiento –desmentir con las palabras lo que el silencio y el lenguaje de los favores habían significado anteriormente– es utilizado por Diana en *El castigo del pensé que*.

cuán sin fundamento y fruto
torres habéis levantado
de quimeras, que ya han dado
en el suelo? (II, vv. 1111-18)

Y se compara Mireno a aquel burro de la fábula de Esopo que, cargado de un ídolo, aceptaba para sí mismo las ovaciones del pueblo. Por eso pone término a sus esperanzas amorosas sentenciando su loco orgullo:

¿Así el favor corresponde
con que me he desvanecido?
Basta; que yo el bruto he sido,
y la estatua es solo el conde.
Bien puedo desentonarme,
que no es la fiesta para mí. (II, vv. 1131-36)

Condenando a un silencio total —y ya no al silencio relativo de los apartes— sus aspiraciones amorosas, que considera ahora puras elucubraciones, Mireno recobra bruscamente su humildad inicial y acepta no ser más que el burro de la fábula.

Un largo silencio se ha establecido, pues, entre Madalena y su galán, enmudecido por la noticia del éxito de su rival. Otra vez le toca a Madalena reanudar el diálogo. Le pide a su nuevo preceptor que empiece las clases al día siguiente. Mireno consiente entonces en pronunciar dos frases en voz alta, una para significar su sumisión a las órdenes de su dama y otra para negarse a revelar los motivos de su tristeza. Con el fin de salir de esta situación, Madalena no tiene más remedio que volver al lenguaje de los favores, que se traducirá, esta vez, por el lenguaje del cuerpo. Recurre, para declarar de nuevo su pasión, a un ardid muy difundido en las heroínas del teatro del Siglo de Oro: la caída fingida. Como Diana en *El perro del hortelano*, Madalena simula que tropieza. Mireno la detiene cogiéndola de la mano y, sorprendido, expresa su alegría a través de un aparte, antes de decir en voz alta⁴⁵ su asombro ante semejante dicha: «¿Que la mano la tomé?» (II, v. 1151). Mireno parece salir un poco de su mutismo, pero habla con mucha timidez, limitándose solo a hacer preguntas. Es suficiente, sin embargo, para que Madalena pueda contestarle directamente empleando una fórmula enigmática. Después del lenguaje de los ojos, el de los favores y el del cuerpo, la heroína recurre al enigma verbal, esto es, un lenguaje encubierto:

⁴⁵ Cabe destacar, sin embargo, que este mismo verso también podría considerarse como un segundo aparte de Mireno.

Sabed que al que es cortesano
le dan, al darle una mano,
para muchas cosas pie. (II, vv. 1152-54)

Apenas ha dicho Madalena estas sibilinas palabras cuando se retira. Su huida –silencio por ausencia– le permite no tener que decir más. Pero su formulación enigmática conduce a Mireno a muchas interrogaciones. En un largo monólogo, en efecto, el protagonista intenta descifrar el misterioso discurso de su dama. Empieza interrogándose a sí mismo, no sin repetir el enigma que ella acaba de dirigirle:

«¡Le dan, al darle una mano,
para muchas cosas pie!»
De aquí, ¿qué colegiré?⁴⁶

A falta de respuesta fundada en la evidencia de los hechos, se remite a su pensamiento: «Decid, pensamiento vano: / en aquesto, ¿pierdo o gano?». Este pensamiento, no obstante, que ahora viene calificado de vano, ya no se atreve, como al principio del acto, a hacer suposición alguna. Interpelando a los cielos, Mireno acaba por formular la interrogación decisiva: «Decid, cielos: / ¿esto no es amor?». Sin embargo, la audacia misma de la palabra induce inmediatamente al protagonista a cortar en seco todo desvarío; no quiere esperar, ni oír, otra respuesta que la que ya le asimilaba al burro de la fábula: «Mas no, / que llevo la estatua yo / del conde de Vasconcelos». Denegación brusca y radical, que no logra sino aumentar la turbación y la irritación del protagonista, para quien es evidente el amor de Madalena por otro:

Pues ¿qué enigma es darme pie
la que su mano me ha dado?
Si solo el conde es amado,
¿qué es lo que espero? ¿Qué sé?

A partir de ahí, las interpelaciones desordenadas que dirige a nuevas instancias ya no son verdaderas preguntas y traducen un verdadero resentimiento:

Pie o mano, decid, ¿por qué
dais materia a mis desvelos?
Confusión, amor, recelos,
¿soy amado?

⁴⁶ Todas las citas de este párrafo pertenecen a las tres décimas del monólogo que cierra el tercer acto, vv. 1155-84.

Se borra la rica ambigüedad del mensaje enigmático de Madalena y reaparece la inicial equivalencia reductora entre el secretario y la acémila: «Pero no, / que llevo la estatua yo / del conde de Vasconcelos». Mireno ha escogido. Ya puede dar una interpretación inequívoca de las palabras de su dama:

El pie que me dio será
pie para darla lición
en que escriba la pasión
que el conde y su amor la da.

Así condena sus anteriores aspiraciones a un silencio definitivo:

Vergüenza, sufrí y callá;
basta ya, atrevidos vuelos,
vuestra ambición, si a los cielos
mi desatino os subió;
que llevo la estatua yo
del conde de Vasconcelos.

En este monólogo Mireno acaba de hacer en sentido contrario todo el camino que hasta entonces había recorrido. Ni siquiera se trata de un mero regreso al punto de partida. Nace en él un sentimiento nuevo, exactamente opuesto al valor que al principio le movía a marcharse de su aldea; sentimiento matizado de indignidad, de timidez y de vergüenza, que impedirá toda evolución dramática. Tras dos actos de valerosa ascensión hacia la felicidad, Mireno entra ahora en una fase de estancamiento y de regresión. Esta nueva etapa es el resultado inmediato de una elección deliberada frente al peligro del amor: el silencio, que no es aquí virtud sino dimisión.

*

Al iniciarse el tercer acto, volvemos al drama de privanza con que empezó la comedia. Esta vez el recorrido dramático de Ruy Lorenzo cruza el del viejo Lauro. El hecho de que ambos personajes hayan sufrido graves reveses de la Fortuna propicia las confidencias que están dispuestos a hacerse y que constituyen, desde el punto de vista del desarrollo de la intriga, una primera ruptura, aunque relativa, del silencio. Mientras Ruy Lorenzo se lamenta de su suerte ante Lauro, este, sumamente afligido por la partida de Mireno, propone consolar a su compañero de infortunio explicándole sus propias desgracias. Así pone fin a un silencio que mantenía desde hacía veinte años, confesándolo todo al antiguo secretario del duque. Pero no lo hace sin precauciones ni suspense. Primero debe Ruy Lorenzo prometer que no dirá nada: «Si secreto / me guardáis, diraos mi llanto / su historia»

(III, vv. 76-78). Luego, él mismo tiene que atajar sus enigmáticas lamentaciones para que descubra su confidente la verdad que encubren:

LAURO ¡Ay, Dios! Si quien soy supieras,
 ¡cómo todas tus desgracias
 las juzgaras por pequeñas!
RUY Ese enigma me declara. (III, vv. 84-87)

Y por fin Lauro revela su identidad –es don Pedro de Portugal, duque de Coímbra– y relata cómo sus desdichas pasadas los obligaron a tomar, a él y a su hijo, el nombre y la apariencia de simples pastores. Este largo parlamento –extenso y apacible flujo de palabras a la medida de los veinte años de silencio que intentan colmar– inicia significativamente, a principios del tercer acto, la serie de revelaciones que irán aclarando los misterios suscitados en la comedia por múltiples formas de silencio.

El silencio de Mireno no tiene nada que ver con el secreto de esas dos víctimas de la Fortuna que son Lauro y Ruy Lorenzo. En la segunda secuencia del último acto encontramos al protagonista en compañía del gracioso Tarso, que le reprocha a su amo la pasividad que implica su incapacidad para declararse a Madalena:

¿Más muestras quieres que dé
que decirte, «al cortesano
le dan, al dalle una mano,
para muchas cosas pie»?
¿Puede decirlo más claro
una mujer principal? [...]
¿Esperas que la mujer
haga el oficio de hombre? [...]
A solicitalla empieza,
que lo demás es querer
el orden sabio romper
que puso naturaleza.
Habla; no pierdas por mudo
tal mujer y tal estado. (III, vv. 285-306)

Pese a estas severas amonestaciones, Mireno justifica su actitud: «Temo y dudo» son sus primeras explicaciones. Tales sentimientos proceden, según dice, de una extrema humildad debida a su origen rústico. De ahí sus vacilaciones, su vergüenza y, finalmente, su incapacidad para expresarse:

Y entre esperanza y temor,
como ya, Brito, me abraso,
llego a hablalla, tengo el paso;

tira el medio, impele amor,
y cuando más me provoca
y hablalla el alma comienza,
enojada la vergüenza,
llega y tápame la boca. (III, vv. 333-40)

Al oír la palabra «vergüenza», Tarso no vacila en comparar de forma burlesca el comportamiento de Mireno con el de una mujer. Para el gracioso, amor, vergüenza y silencio son incompatibles:

Amor vergonzoso y mudo
medrará poco, señor,
que, a tener vergüenza amor,
no le pintaran desnudo. [...]
Habla, o yo se lo diré;
porque, si callas, es llano
que quien te dio pie en la mano
tiene de dejarte a pie. (III, vv. 353-64)

Mireno, sin embargo, intenta dar otra justificación de su silencio. Pretende que, si no habla, es porque quiere evitar el riesgo de perderlo todo:

Ya, Brito, conozco y veo
que amor que es mudo no es cuerdo;
pero si por hablar pierdo
lo que callando poseo, [...]
¿no es mucho más acertado,
aunque la lengua sea muda,
gozar un amor en duda,
que un desdén averiguado?
Mi vergüenza esto señala,
esto intenta mi secreto. (III, vv. 365-82)

Así es como se refugia en los apacibles sueños de un amor simplemente imaginado. Al no hablar, Mireno se niega, en fin de cuentas, a enfrentarse con la realidad y a correr el riesgo que trae consigo toda implicación en la aventura del amor⁴⁷.

Madalena se interroga, precisamente, acerca del temor y de la vergüenza que ha percibido en Mireno:

⁴⁷ Coincido aquí con la interpretación de Vitse: «[Mireno] dévoile la racine véritable de sa honte. Non pas sentiment de l'indignité de son état, [...] mais, portée à son plus haut degré d'intensité grâce aux sortilèges du plus habile des dramaturges, figure exemplaire de l'angoisse de l'être mis devant l'obligation de tout aventurer quand vient l'heure du périlleux embarquement pour Cythère» (1988, p. 582).

Ciego dios, ¿qué os avergüenza
la cortedad de un temor?
¿De cuándo acá niño amor,
sois hombre y tenéis vergüenza?
[...] si me ama,
¿cómo calla don Dionís?
Decláreme sus enojos,
pues callar un hombre es mengua;
dígame una vez su lengua
lo que me dicen sus ojos. (III, vv. 413-24)

La hija del duque repasa entonces en su monólogo todos los modos de comunicación que ha usado hasta aquí para declararse a Mireno, sin lograr que este se dignara a salir de su mutismo. Así decide Madalena recurrir a un último artificio, en que se exacerbará su técnica del decir sin decir:

De suerte me trata amor
que mi pena no consiente
más silencio; abiertamente
le declararé mi amor,
contra el común orden y uso;
mas tiene de ser de modo
que, diciéndoselo todo,
le he de dejar más confuso. (III, vv. 445-52)

Parece que para Madalena también llegó el momento de romper el silencio. Pero no lo hará sino de manera indirecta, mediante una estratagema: tras mandar llamar a Mireno, finge que se ha dormido esperándole en una silla.

Asombrado de encontrar a su dama en tal postura, el protagonista, aunque impresionado por su perfecta belleza, está a punto de aprovechar la ocasión para besarle la mano. Pero la perfección misma de esta «reliquia divina» de nuevo le lleva a medir toda la distancia que le separa del noble objeto de su amor⁴⁸. Esta conciencia muy aguda de su humildad –y de su indignidad– es tal que induce al protagonista a retroceder ante la joven dormida y a renunciar a su intención primera. Miedo y silencio de nuevo triunfan, y Mireno huye:

¿Si despierta? ¡Ay de mí,
que el peligro es manifiesto,
y moriré si recuerda
hallándome deste modo!

⁴⁸ Comp. los siguientes versos: «¿Llegaré? Sí; pero no; / que es la reliquia divina, / y mi humilde boca, indina / de tocalla» (III, vv. 477-80).

Para no perderlo todo,
bien es que esto poco pierda.
El temor al amor venza:
afuera quiero esperar. (III, vv. 483-90)

Pero Madalena no ha dicho su última palabra. Simulando que está soñando, llama a Mireno. Al igual que Jezabel frente a Nabot en *La mujer que manda en casa* o Masalón ante Rut en *La mejor espigadera*, la joven, para llamar la atención de su pretendiente, finge que habla durmiendo⁴⁹. A diferencia de lo que pasa en las dos tragedias bíblicas, no asistimos aquí a un diálogo entre una Madalena dormida y un Mireno despierto que intenta contestarle. La heroína es quien, de manera significativa, se encarga sola, en sueños y en voz alta, de la totalidad de este diálogo: desempeña los dos papeles, haciendo las preguntas y las respuestas. Tras interrogar al Mireno de su sueño varias veces sin éxito, ya que él no dice palabra, Madalena empieza por describir las mudas manifestaciones de su turbación: «De qué os ponéis colorado? / ¿Qué vergüenza os ha turbado?» (III, vv. 526-27). Luego acaba atribuyéndole al protagonista la respuesta más lacónica:

Si esto es verdad, ¿para qué
os avergonzáis así?
¿Queréis bien? –Señora: sí.–
¡Gracias a Dios que os saqué
una palabra siquiera! (III, vv. 533-37)

Frente a Madalena dormida, Mireno no se atreve, pues, a dirigirse a ella y contestarle directamente. Aun cuando ella le apostrofa, él sigue callando y guardando su posición de mero espectador. Por eso Madalena ha de proseguir la experiencia del sueño fingido y dar una lección de elocuencia a quien precisamente tenía que enseñarle el arte de escribir⁵⁰. Sigue interrogando al Mireno de su sueño y, tras pre-

⁴⁹ Palomo, que estudia este procedimiento del sueño fingido en *La mejor espigadera*, *La mujer que manda en casa* y *El vergonzoso en palacio*, escribe, a propósito de estas dos últimas obras: «el recurso argumental es similar: un sueño [...] fingido utilizado [...] por parte de la dama para exteriorizar sus deseos amorosos y [...] para incitar a un presupuesto amante poco decidido» (1990, p. 222).

⁵⁰ Más allá de este intercambio de los papeles, que sirve para que Mireno dé nacimiento a su palabra amorosa, este recurso dramático del sueño fingido corresponde a la situación del protagonista masculino, deseoso de vivir su amor en sueños antes que enfrentarse con la realidad. Y Tirso prosigue hábilmente esta idea al hacerle decir a Mireno: «¿Hay sueño más amoroso? [...] / Aunque tengo por más cierto / que yo solamente soy / el que soñándolo estoy; / que no debo estar despierto» (III, vv. 538-44).

guntarle si se ha declarado a su dama, le invita a hacerlo lo antes posible, animándole con numerosos consejos:

La lengua tiene de hacer
ese oficio, que no entiende
distintamente quien ama
esa lengua que se llama
algarabía de aliende.
¿No os ha dado ella ocasión
para declararos? –Tanta,
que mi cortedad me espanta.–
Hablad, que esa suspensión
hace a vuestro amor agravio.
–Temo perder por hablar
lo que gozo por callar.– (III, vv. 552-63)

Por si fuera poco, exterioriza los secretos temores de Mireno, ofreciendo a este el espectáculo de su propio comportamiento y de sus propios pensamientos, y le somete así a una verdadera experiencia terapéutica encaminada a curarle para siempre de su vergüenza y de su afasia. Al mismo tiempo Madalena no deja de reprobar la necedad del comportamiento silencioso adoptado por su amante, demasiado timorato e incapaz de desenrollar ante sus ojos el «lienzo pintado» de su amor:

Eso es necedad, que un sabio
al que calla y tiene amor
compara a un lienzo pintado
de Flandes que está arrollado.
Poco medrará el pintor
si los lienzos no descoge
que al vulgo quiere vender
para que los pueda ver.
El palacio nunca acoge
la vergüenza; esa pintura
desdoblad, pues que se vende,
que el mal que nunca se entiende
difícilmente se cura. (III, vv. 564-76)

Mediante esta sutil comparación, Madalena le reprocha a Mireno su egoísmo. Al negarse a hablar, el héroe se niega a abrir su corazón, y así va en contra de los valores de la nobleza, y particularmente de uno de sus rasgos característicos: la liberalidad.

Ante semejante actitud Madalena no tiene más remedio que seguir sometiéndole a prueba. Ahora se esfuerza en sonsacarle el nombre de

su dama; pero una vez más tendrá ella que llevar a cabo la revelación, y hacer pronunciar a Mireno, en el sueño, la confesión decisiva:

decidme a mí a quién amáis.

—No me atrevo.

—¿Qué dudáis?

¿Soy mala para tercera?

—No; pero temo, ¡ay de mí!

—¿Y si yo su nombre os doy?

¿Diréis si es ella si soy

yo acaso?⁵¹

—Señora, sí.

—¡Acabara yo de hablar! (III, vv. 586-93)

La heroína reproduce aquí a las mil maravillas las modalidades del silencio del joven portugués: palabras breves, convulsivas y entrecortadas por movimientos de vacilación. Pero tanta industria tampoco acierta. Madalena tiene que añadir que la conformidad de las almas prevalece sobre la desigualdad de las condiciones y acaba por confesar:

Declaraos de aquí en adelante,

don Dionís; a esto os exhorto [...].

Días ha que os preferí

al conde de Vasconcelos. (III, vv. 604-10)

Apurado el ardid amoroso, Madalena hace como si las exclamaciones de júbilo de Mireno le hubieran despertado. Entonces él intenta resumirle lo que ha pasado, reconstruyendo con ayuda de su amada las principales etapas de la experiencia que acaba de tener. Maestra en el arte de alumbrar espíritus y médica deseosa de curar la afasia de Mireno, Madalena le permite así revivir, pero esta vez de manera activa, la escena de diálogo que acaba de presenciar. Y revivir activamente significa aquí hablar: Mireno logra de momento superar su miedo y romper el silencio repitiéndole a su dama las declaraciones que le ha hecho en sueños. Hasta consigue decir la confesión final de Madalena, triunfando por primera vez sobre su vergüenza. Pero, de rechazo, suscita en ella un sentimiento de pudor y de decencia, y la heroína, una vez despierta, desmiente con breves palabras todo lo que el largo sueño simulado permitió sacar a luz: «Don Dionís, no creáis en sueños / que los sueños, sueños son» (III, vv. 667-68).

Para Mireno la decepción es inmensa. Había logrado superar su vergüenza, por un instante, gracias a las estratagemas de Madalena.

⁵¹ Son posibles otras puntuaciones de estos dos versos, particularmente la de la edición de Hartzenbusch: «¿Diréis si es ella, si soy / yo acaso?».

Pero esta, tras salirse con la suya, debe, sin la protección o pantalla del sueño simulado⁵², volver a una actitud más conforme con el decoro. De ahí que se desdiga, sin que lo espere Mireno, persuadido de que Madalena, despierta, tendría el mismo discurso que la Madalena del sueño:

he sacado
en mi favor la sentencia,
que falta ser confirmada,
para hacer mi dicha cierta,
por vueselencia despierta. (III, vv. 639-43)

Una vez más toma las últimas palabras de Madalena al pie de la letra y decide, en el monólogo que sigue, recaer en su mutismo protector:

No he de hablar más en mi vida,
pues mi desdicha concierta
que me desprecie despierta
quien me quiere bien dormida.
Calle el alma su pasión
y sirva a mejores dueños,
sin dar crédito a más sueños,
que los sueños, sueños son. (III, vv. 681-88)

Parece, pues, que Mireno ha vuelto al punto de partida y que no comprende el sentido del comportamiento aparentemente contradictorio de su dama. Desconcertado, se considera engañado y menospreciado, tan pronto como fue alabado. Para librarse de tales vicisitudes, prefiere refugiarse en su vergüenza, tal y como se lo confiesa al gracioso: «A mi vergüenza y recato / me vuelvo que es lo mejor» (III, vv. 693-94).

Ante la complejidad de los dos mundos que va descubriendo, el del amor y el de la corte, de pronto el protagonista masculino añora la sencillez de su aldea:

¡Oh, llaneza de mi aldea!
¡Cuánto mejor es tu trato
que el de palacio, confuso,
donde el engaño anda al uso! (III, vv. 704-07)

Cuando su altiva imaginación le hacía presentir, a principios de su itinerario dramático, su noble origen, ahora la conciencia de su hu-

⁵² Este procedimiento corresponde en realidad al del juego teatral a veces utilizado por protagonistas tirsianos para confesar sus sentimientos. Me refiero en particular a Amón en *La venganza de Tamar* o a Aurora en *Quien calla otorga*.

mildad y, sobre todo, la angustia ante el riesgo que supone todo sentimiento amoroso, le paralizan remitiéndole a su mutismo anterior. La ruptura del silencio en Mireno habrá sido muy breve.

En cambio la secuencia ulterior revela que Antonio salió francamente de su silencio con Serafina. Tras decir su nombre a la segunda hija del duque, intenta declararle su amor. Pero resulta que Serafina se niega a oír las razones de este galán que, al contrario de Mireno, no carece de elocuencia. Rechazado con violencia por la dama rebelde, Antonio emprende un largo parlamento: expulsado por Serafina fuera del paraíso de amor en que había entrado sigilosamente, a su vez intenta exiliar fuera de su alma la imagen de la dama, tirando al suelo el retrato que mandó hacer de Serafina disfrazada de hombre. Una vez a solas, Serafina queda impresionada por la destacada semejanza entre este retrato de hombre y su propia persona, así como por su singular belleza. Hasta tal punto que sin reconocerse se enamora de su propia imagen, lo que aprovechará Antonio para lanzarse de nuevo a conquistar a su amada. Volviendo a una estrategia amorosa fundamentada en el secreto, el conde no revela a Serafina que ella es el original del retrato, e inventa, a partir de este silencio por omisión, la existencia de un don Dionís de Portugal, amigo íntimo suyo y secreto pretendiente de Serafina, con el fin de poder valerse con toda libertad de esta identidad ficticia:

Don Dionís he de ser yo
de noche, y de día el conde
de Penela; y desta suerte,
sí amor su ayuda me da,
mi industria me entregará
lo que espero. (III, vv. 1084-89)

En el momento mismo en que había perdido el anonimato ante Serafina, Antonio tiene que renunciar a su propia identidad para tomar en secreto la de otro y obtener así los favores de su dama. Tras salir de su silencio estratégico, finalmente se ve obligado a callar de nuevo y a proseguir su itinerario dramático en el camino de la disimulación —pero ya muy lejos de cualquier forma de vergüenza—.

Muy diferente es el caso de Mireno. Lo encontramos esta vez en compañía de Madalena para una lección de escritura a la que asiste el duque de Averó. Pese al peligro de la situación —la presencia del padre—, Madalena consigue de manera admirable dar a conocer sus sentimientos a Mireno. La lección de escritura es ocasión para ella de invertir los papeles y enseñar a su supuesto maestro el arte de hablar al debido momento. Con este fin recurre no solo al mero juego de los apartes, sino también al procedimiento de la alusión —alusiones a la

entrevista anterior y al sueño simulado-, revelando así toda su maestría en el arte de decir sin decir. Llegada al término de su evolución dramática, o mejor dicho de su aprendizaje, demuestra un perfecto dominio de su palabra amorosa. Sin que pueda su padre entender algo de la situación, ella sabe aludir al sueño fingido y reprocharle a Mireno su falta de entendimiento:

Escribí, no ha cuarto de hora,
medio dormida una plana,
tan clara, que la entendiera
aun quien no sabe leer.
¿No me doy bien a entender,
don Dionís? (III, vv. 1108-13)

Pero esta vez el protagonista masculino es capaz de utilizar las mismas alusiones para contestar a su dama expresando sus dudas:

Con callar
la alabo: solo condena
mi gusto el postrer renglón,
por más que la pluma excuso,
porque estaba muy confuso. (III, vv. 1116-20)

Prosiguiendo en el registro del lenguaje a medias palabras, Madalena puede replicar que este «último renglón» no es más que una tachadura voluntaria que Mireno hubiera podido hacer desaparecer fácilmente, como ella explica en aparte: «El borrón con la lengua / se quita, y no con callar» (III, vv. 1128-29).

Otros sutiles juegos de palabras y otros apartes le permiten a Madalena seguir sometiendo a prueba el silencio-vergüenza del protagonista. Sin embargo, la noticia de la llegada del conde de Vasconcelos al día siguiente pone término al juego de la heroína y precipita las cosas. Madalena aprovecha el breve instante en que se encuentra a solas con Mireno para escribirle y darle un billete, dejando por decencia al lenguaje escrito el cargo de significar a su amado lo que espera de él. Así es como se entera Mireno de que está convidado en su jardín por la noche. A diferencia de lo que pasará en *El castigo del pensó que*, Madalena le advierte oralmente a Mireno que tiene que seguir las órdenes que ella le da en el billete: dada la urgencia de la situación, no deja la menor ambigüedad sobre el destinatario del mensaje. La intriga amorosa parece acercarse al desenlace, que todo deja entrever como favorable.

Un breve paréntesis dramático nos introduce entonces muy provisionalmente en el universo rústico: Lauro, tras enterarse de que su hijo es secretario en el palacio del duque, se dispone a partir hacia

Avero en compañía de Ruy Lorenzo, con el fin de romper su silencio y reintegrarse en el mundo de la corte. Parece que la trayectoria dramática de los privados caídos en desgracia ha de coincidir con la de los jóvenes protagonistas enamorados.

Esta larguísima secuencia dramática, la penúltima de la comedia, concluye con escenas nocturnas en el jardín del palacio. Antonio, desempeñando el papel de su amigo don Dionís que supuestamente le acompaña, podrá conquistar a Serafina; Mireno, llamado también don Dionís, se reunirá con Madalena. De manera significativa, Antonio y Serafina, en el momento de encontrarse, experimentan cierta forma de vergüenza. Pudor del primero frente a la inmensa dicha que le espera:

¿Que estoy suspenso, no veís,
contemplando glorias tantas?
Pagar lo mucho que os debo
con palabras será mengua,
y así refreno la lengua,
porque en ella no me atrevo.
Mas, señora, amor es dios,
y por mí podrá pagar. (III, vv. 1280-87)

Y timidez de Serafina en el momento de dejar entrar a Antonio en su aposento:

JUANA	Mira que suele rondarte don Duarte [...]. Cualquier dilación es mala.
SERAFINA	¡Ay Dios!
JUANA	¡Qué tímida eres!
	¿Entrará?
SERAFINA	Haz lo que quisieres. (III, vv. 1302-08)

En cambio Mireno pone término a la vergüenza de la que acaba de triunfar cuando Madalena le permite introducirse en su cuarto:

Si mi cortedad
fue vergüenza, adiós, vergüenza;
que seréis, como no os vena,
desde agora necedad. (III, vv. 1362-65)

A estas alturas de la acción, todos los jóvenes protagonistas enamorados han llegado al cabo de su evolución dramática individual. Sin embargo, todavía tienen que descubrir a los demás sus voluntades, es decir, revelarlo todo al duque de Averro.

Esta serie de revelaciones tiene lugar en la secuencia final. Lauro es el primero en poner término públicamente a su silencio, después de veinte años de vida secreta en el universo rústico. Al enterarse del

restablecimiento de su privanza por el rey Alfonso V, Lauro es conmovido por tan buena noticia, y su turbación llama la atención del duque que le ruega que se acerque. Ha llegado el momento para él de darse a conocer:

Trabajos:
si me habéis tenido mudo,
ya es tiempo de hablar. ¿Qué aguardo?
Dadme aquesos brazos nobles,
duque ilustre, primo caro:
don Pedro soy. (III, vv. 1470-75)

En seguida el duque llama a sus hijas para que saluden al duque de Coímbra. Aprovechando su presencia, Madalena implora su protección y le suplica que impida su casamiento con el conde de Vasconcelos:

Aunque el recato
de la mujeril vergüenza
cerrarme intente los labios
digo, señor, que ya estoy
casada. (III, vv. 1530-34)

Y revela que su esposo, humilde pero inteligente, es su maestro de escritura. La cólera del duque no se hace esperar; censura y castigo son sus primeras reacciones: «cierra el labio», y más adelante, «darete la muerte» (III, vv. 1542 y 1550). Pero Lauro por fin declara que el esposo de Madalena es don Dionís, su hijo heredero. El duque se sosiega, aunque por poco tiempo: esta revelación provoca la confesión de Serafina, que está persuadida de ser la esposa del verdadero don Dionís. El duque manda buscar a los dos hombres. Así se entera Mireno de su noble origen, mientras que Antonio, por su parte, revela al duque su verdadera identidad. Esta declaración –primera ruptura del silencio de Antonio ante el duque– suscita la confesión final del conde de Estremoz, el esposo destinado a Serafina:

Los cielos lo han ordenado,
porque vuelven por Leonela,
a quien di palabra y mano
de esposo, y la desprecié
gozada. (III, vv. 1604-08)

Así pues, el conde de Estremoz acaba por revelar al duque de Aveiro lo que le había ocultado desde el principio de la comedia, y esta confesión permite a su vez la rehabilitación de Ruy Lorenzo. Todos los personajes llegan, pues, al final de su itinerario dramático y se ven

recompensados por la Fortuna. No obstante un personaje no comparte con los demás el entusiasmo propio del desenlace de la comedia —momento de liberación en el que el lenguaje resuelve todos los conflictos—. Desde que Antonio ha declarado ser el esposo de Serafina, esta se ha vuelto muda. Unos veinte versos más adelante, perpleja y como indiferente a todo lo que ocurre a su alrededor, se interroga: «Y qué, ¿fue mío el retrato?» (III, v. 1622). No se dirá nada más para explicar el final de su recorrido dramático, que se concluye con el castigo de su narcisismo. A partir de este ejemplo singular, podemos observar que el silencio de un personaje durante el desenlace —momento de palabras y de revelaciones— aparece como el signo de su fracaso o, si se prefiere, de su castigo dramático.

En *El vergonzoso en palacio* el dramaturgo quiso mostrar, a través de los itinerarios dramáticos de Madalena, Mireno y Antonio, cómo estos personajes aprenden a callar y a decir su amor; quiso mostrar cómo logra Madalena vencer su pudor inicial y elaborar luego, sin dejar de someterse a la ley del silencio que se impone a los personajes femeninos de su condición, un arte del decir sin decir que ella va adquiriendo poco a poco hasta dominarlo perfectamente; cómo la altiva imaginación de Mireno de repente se encuentra amordazada por el miedo que provoca la imprevista novedad de su situación y cómo finalmente supera su mutismo amoroso; cómo, por fin, Antonio tiene que fundamentar su estrategia amorosa en el silencio, la disimulación y la astucia para conquistar a Serafina. Estos tres recorridos dramáticos coinciden de manera significativa en la escena final con los de Lauro y Ruy Lorenzo, reducidos al silencio por la desgracia, pero que acaban por recobrar la palabra y el honor. Así se establece una correspondencia entre la vergüenza-deshonra de los privados caídos en desgracia y la vergüenza-timidez de los protagonistas enamorados, ambas superadas por personajes que saben recuperar su palabra de honor o dominar su palabra amorosa.

«El castigo del pensé que», o el fracaso del silencio

A causa de sus similitudes con *El vergonzoso en palacio*, la comedia *El castigo del pensé que*⁵³ podría aparecer como una especie de reescritura de la célebre comedia palatina tirsiana. Se trata, en efecto,

⁵³ *El castigo del pensé que*, menos conocido por la crítica, aunque mencionado algunas veces en estudios globales sobre la obra tirsiana, rara vez es objeto de un análisis particular. Sin embargo, ver Wade, 1953; Evans, 1982; y mi artículo de 1995.

de otra variación sobre el mismo tema –desarrollado ya por Lope en *El perro del hortelano*–, el tema del silencio amoroso: el silencio-recato de un personaje femenino, o bien, el silencio-inhibición de un protagonista masculino. No obstante, una diferencia importante opone *El castigo del pensé que* a las demás comedias palatinas, y permite incluso distinguir esta comedia de entre toda la producción cómica del Siglo de Oro. Al revés de lo que suele pasar en el teatro cómico, el héroe masculino no logra casarse en el desenlace con la heroína. Cierto es que la comedia se concluye con algún casamiento y, sobre este punto, la ley común del género es respetada. Pero, de manera singular, el protagonista masculino no se ve recompensado: por el contrario fracasa y recibe un castigo merecido. Ahora bien, el motivo de semejante fracaso dramático es precisamente la dificultad particular que tiene Rodrigo para hablar, su incapacidad para decir su amor, para romper el silencio. A diferencia de Mireno, Rodrigo se muestra incapaz de salir de su mutismo amoroso.

La estructura de *El castigo del pensé que* resulta ser mucho más simple que la de *El vergonzoso en palacio*, con ocho secuencias dramáticas, en vez de trece, y un marco espacio-temporal más limitado. La acción se desarrolla en tres días seguidos; cada acto corresponde a un día y se termina con una secuencia nocturna. Exceptuando el primer bloque escénico del primer acto, que tiene lugar a la entrada de la ciudad de Momblán, toda la intriga se desarrolla en el palacio de la condesa o en espacios lindantes, como el terrero o el jardín. La elección por Tirso de estos espacios dramáticos indica que quiere evitar la confrontación de sus personajes con el mundo exterior: quedan apartados, luego preservados, del trasfondo urbano figurado por la ciudad de Momblán. De este modo, el dramaturgo atenúa considerablemente los riesgos, impidiendo que un caso de honra pueda cobrar una dimensión pública. En esto estriba toda la diferencia con la comedia de Lope, *El perro del hortelano*. En *El castigo del pensé que*, la acción se desarrolla en el palacio de Diana, en un universo protector para los personajes, en una esfera privada y doméstica –en el sentido etimológico de la palabra–, aunque aristocrática. Un universo, por lo tanto, apartado de las obligaciones y de los peligros que implican el poder y el honor social. La familia parece ser la única obligación que pueda influir –aunque de manera muy limitada– en el código de comportamiento de los personajes. Clavela está sometida a la voluntad de su padre y, como vasalla, a la de la condesa Diana. Esta, en cambio, es dueña de su estado: sin padre, está libre de toda autoridad paterna; sin marido, por ser viuda desde hace un año, reina libremente en su palacio y no depende de nadie. Solo un hermano, el duque Arnesto, po-

dría tener sobre ella algún poder, pero su autoridad se ve muy atenuada por el hecho de que el personaje nunca aparece físicamente en el escenario; solo se manifiesta desde lejos, mediante dos cartas en las que le pide a Diana que se case con el conde Casimiro.

En este universo protegido, por consiguiente, del peso del poder y de las amenazas sociales, la relación con el otro, o sea, con el ser amado, prevalece sobre todas las demás. Dentro de este marco privilegiado, las palabras, la dosificación de las informaciones y el silencio cobran más valor y pasan al primer plano.

Don Rodrigo Girón, el héroe de *El castigo del pensé que*, se presenta desde el principio como un caballero pobre que viene a probar fortuna en tierra extranjera. Pertenecce a esa familia de personajes que constituyen los hermanos menores, obligados a desterrarse en pos de una suerte mejor. Ilustrando la ley común de los segundones, Rodrigo desembarca en Flandes con la firme intención de probar su valor con las armas:

Ya que he venido
a Flandes desde mi tierra,
serviré al rey en la guerra;
que el noble que es bien nacido
solo por sus hechos medra. (p. 677)

Pero el héroe se encuentra de repente en una situación inesperada. Apostrofado por un caballero, Liberio, que dice ser su padre, y por una joven, Clavela, que declara ser su hermana, Rodrigo se ve obligado a abrazarlos antes de tener oportunidad de explicarse. Víctima de la asombrosa semejanza que presenta con un tal Otón, que desapareció tres años antes, Rodrigo cambia, muy a pesar suyo, de identidad⁵⁴. Interrumpido varias veces por su criado Chinchilla, que le anima a aprovechar la situación, y por un padre loco de alegría porque acaba de recuperar a su hijo, el caballero español no consigue revelar su verdadero nombre:

CLAVELA Llegad y abrazadme, Otón.

⁵⁴ Como subraya Maurel, el procedimiento utilizado aquí por Tirso se remonta hasta los primeros tiempos de la comedia, es decir, a los *Menecmos* de Plauto. El dramaturgo se vale de este recurso en *La ventura con el nombre* y *El árbol del mejor fruto*: al igual que Rodrigo, los héroes de estas dos comedias (Ventura y Cloro) aprovechan una asombrosa semejanza con su hermano difunto a quien pueden así sustituir (ver Maurel, 1971, pp. 219-20).

DON RODRIGO Yo soy quien en eso gano.
Pero...

CHINCHILLA (*Aparte, a su amo.*) Llega, majadero,
y deja peros ahora.

DON RODRIGO Alto: Abrazadme, señora. (p. 678)

Al poco rato, Rodrigo reitera el intento, pero en vano:

Yo llego en esta ocasión
desde Castilla...

LIBERIO No quiero
sabella. Entremos primero;
que en buena conversación
después de alzada la mesa
nos diréis ese suceso. (p. 678)

De tal modo que Rodrigo se expresa las más de las veces mediante el procedimiento del aparte. Él y su criado pronuncian en efecto todos los apartes del primer acto, lo que nos indica hasta qué punto el protagonista se ve obligado a callar desde el principio de la comedia. Pasmado por todo lo que está pasando, Rodrigo no deja de pedir consejo, en aparte, a Chinchilla:

CHINCHILLA (*Hablando aparte, a un lado, con don Rodrigo.*)
Señor, acota con él,
o no cenarás gigote.

DON RODRIGO ¿Pues qué he de hacer?

CHINCHILLA Consentir,
comer, conversar, contar,
y a veces disimular,
porque te importa vivir. (p. 679)

Disimular, callar su verdadero nombre y hacerse pasar por Otón, tales son las recomendaciones hechas por el gracioso a su amo. Chinchilla, guiado por el imperioso deseo de llenarse la panza, no carece de argumentos y Rodrigo se deja convencer. Así el protagonista manifiesta una extrema pasividad en lo que podríamos llamar una auténtica inversión de los papeles. En efecto, el gracioso es quien manda callar a su amo y le dicta su actitud. Y Rodrigo, que no hace sino obedecer, sigue sufriendo la situación derivada de su asombrosa semejanza con Otón, llevándole a adoptar casi sin quererlo la identidad de su sosia.

Esta primera manifestación de silencio en Rodrigo aparece, pues, como involuntaria o, por lo menos, no premeditada. Nacido de un venturoso viraje de la situación, sugerido por un gracioso interesado y mantenido por un cúmulo de circunstancias, el silencio del prota-

gonista se fundamentará después en una motivación de diferente índole: Rodrigo se enamora de Clavela y el silencio le ofrece el medio más seguro de permanecer cerca de ella. Pero eso no impide que siga interrogando a su criado a lo largo de la jornada:

DON RODRIGO En fin, ¿que Otón he de ser?

CHINCHILLA O ayunar, o ser Otón. (p. 682)

La segunda secuencia dramática nos introduce en el universo de la condesa de Oberisel. Ya desde su primera aparición, Diana nos remite al tópico de la mujer esquiva o, más exactamente, a una de sus variantes, puesto que la condesa de Oberisel ya estuvo casada. Viuda desde hace un año, se niega a casarse de nuevo, pese a la voluntad de su hermano (el duque Arnesto) y a las reiteradas peticiones del conde Casimiro, a quien rechaza con violencia pretextando que un año de luto no basta para olvidar a su querido esposo difunto. En realidad, como lo confesará más tarde, lo que rechaza es la sumisión que implica el casamiento, cuando, a su parecer, el amor tendría que suponer la igualdad entre el hombre y la mujer. Como lo declara a Pinabel, un caballero de confianza, Diana se niega a enajenar su libertad por segunda vez:

que en la libertad de un hombre
libre, soberbio y cruel,
no estriba bien la flaqueza
de una mujer, a quien ves
con mocedad y riqueza;
porque es locura el ser pies
la que puede ser cabeza. (p. 684)

Tirso utiliza, pues, para su protagonista femenina las características de su homónima lopesca, Diana de Belflor, la condesa de *El perro del hortelano*, o también, con algunos matices, las del personaje de Serafina en *El vergonzoso en palacio*.

Muy diferente del tipo de la mujer esquiva, Clavela –hija de Liborio y dama de la condesa– presenta los rasgos de la joven tímida y discreta. Cuando Diana alaba su hermosura, Clavela da en efecto pruebas de su recato contestando con gran humildad a su señora:

Por no quedar corta, callo,
estimando la ventura
que en vo[s]⁵⁵, gran señora, hallo. (p. 685)

⁵⁵ «voz», errata de la edición de B. de los Ríos.

Cuando la condesa reitera sus elogios anunciando implícitamente nuevos favores, Clavela se humilla por segunda vez: «Mi vergüenza / responderá por mí ahora» (p. 686). Solo un leve rubor, notado por Pinabel («Su rostro hermoso comienza / a imitar la blanca aurora», p. 686), traiciona su emoción. Enamorado de Clavela, Pinabel le rogó a la condesa que intercediera por él cerca de Liberio y de su hija a fin de poder casarse con ella. Al enterarse de esta noticia, Clavela casi no reacciona y se limita a contestar:

Si está dada la sentencia
en el pleito que tratáis,
gran señora, en la presencia
de mi padre, ¿qué he de hablar?
Serviros solo apetezco. (p. 686)

Recato, vergüenza y sumisión, tales son los rasgos esenciales del personaje de Clavela, a través del cual Tirso hace el retrato de la joven casadera, silenciosa y obediente, personaje tópico en el teatro del Siglo de Oro⁵⁶.

Acabada la presentación de los protagonistas, ha llegado el momento de que Tirso organice los primeros encuentros. El de Diana y Rodrigo tendrá lugar durante la última secuencia del acto primero, después de un diálogo entre Chinchilla y su amo, en que este, asombrado y preocupado por la situación en que le pone su cambio de identidad, expresa una vez más su desconcierto:

DON RODRIGO Con todos cumplo callando
lo que dicen otorgando.
Tú en aquesto me metiste.
¿Qué he de hacer?
CHINCHILLA El callar sabe
vencer. (p. 687)

Pero, a pesar de sus vacilaciones, ya sabe Rodrigo por qué sigue callando su verdadera identidad:

La hermosura desta hermana
en Monblán me ha detenido;
que si no, yo deshiciera
con mi ausencia esta quimera. (p. 687)

Así pues, Rodrigo actúa por amor y no por interés, como es el caso de su criado. Su silencio inicial, casi involuntario y debido a un

⁵⁶ En el teatro tirsiano, el personaje de Clavela puede recordar al de Madalena, en las primeras escenas de *El vergonzoso en palacio*, o también al de Diana, en *El celoso prudente*.

momento de turbación, se ha convertido en un silencio elegido y táctico, que su deseo de estar cerca de Clavela justifica. El amor es para él la única razón que le induce a prolongar la equivocación y a conservar su segunda identidad. No obstante, no lo hace sin recelo. Frente a Pinabel, a quien todavía no conoce, Rodrigo exclama en un aparte:

Chinchilla, huyamos de aquí,
que cada instante me veo
en un mar de confusiones.

Y el gracioso ha de reiterar sus consejos:

Con la industria y el silencio,
podrás salir bien de todo.
Disimula, si eres cuerdo. (pp. 687-88)

Pero cuando Rodrigo se percata de que Pinabel pretende casarse con Clavela, recobra todo su aplomo. Con el fin de retrasar este casamiento, el supuesto Otón informa a Pinabel de que prometió a su hermana a otro pretendiente, a quien tiene en mucho:

Es don Rodrigo Girón
su nombre, a quien amo y quiero
como a mí mismo, porque es
conmigo un alma. (p. 688)

Frente a su rival, Rodrigo oculta la verdad sobre sí mismo. Mediante este nuevo silencio de disimulación, voluntario y estratégico, consigue diferir el casamiento de su supuesta hermana con Pinabel, sin por ello revelar sus verdaderos motivos: su inclinación personal por Clavela.

Con el asalto nocturno de Momblán por el conde Casimiro, la acción, de repente, se precipita. La condesa Diana acaba de conceder el puesto de secretario al noble Rodrigo. Este, maravillado por la belleza de la dama, hace alarde de todo su denuedo y solicita el permiso para defenderla con las armas. Rodrigo, hecho capitán y enamorado de la condesa a quien quiere proteger, parece ya distar mucho de cualquier vacilación o escrúpulo y, por consiguiente, de cualquier actitud silenciosa.

*

Con el segundo acto se opera un cambio de ritmo. Cuatro monólogos introducen pausas o respiraciones amorosas en el desarrollo del texto dramático y la acción cobra un ritmo más lento. El primer monólogo, pronunciado por Diana, abre la jornada. Los demás solilo-

quios, dichos todos por Clavela, revelan que este personaje se sitúa en un momento determinante de su trayectoria dramática. Por cierto, los apartes de las dos protagonistas femeninas se multiplican (dieciséis para Diana y nueve para Clavela), lo que demuestra que su capacidad para hablar se vuelve difícil y problemática. Las dos mujeres acaban de cobrar conciencia de su pasión por Rodrigo y el nacimiento de esta inclinación, fuente de turbación, acarrea una repentina pérdida del dominio de sí mismas, que Tirso traduce en sus protagonistas por una especie de crisis del lenguaje. Ahora bien, para estas damas nobles, controlar su pasión, es decir, dominar su expresión, es una necesidad imperiosa. Porque deben respetar el decoro, actuar en conformidad con su rango y no faltar al código del honor y de la decencia, estos personajes femeninos no tienen otra posibilidad que la de callar sus sentimientos amorosos. Así es la ley del silencio que deben observar en su relación con los demás. Sin embargo, siempre que estén solas, pueden reconocer y expresar este amor que las invade, y es lo que hacen Diana y Clavela en sus respectivos monólogos. El dramaturgo, con todo, no les deja mucho tiempo para saborear este ensueño amoroso. Muy pronto las reúne en una misma escena, por lo que se encuentran en la necesidad de amordazar sus sentimientos y de callar su turbación. A Diana —recién herida por el dios Amor al que hasta entonces se había negado a someterse— le cuesta mucho todavía dominar su expresión verbal. Platicando con su dama sobre los méritos de Pinabel y sobre los defectos de Casimiro, esboza una definición del amor:

Amor, Clavela, es ladrón;
siempre se entra sin ruido,
y así del conde atrevido
venganza me dará Otón,
en quien miro, te prometo,
un gallardo capitán,
un cortesano galán,
un secretario discreto,
y un... (p. 692)

Literalmente arrobada —cabe subrayar de paso que el autor de este rapto, amor, es un ladrón silencioso—, Diana se deja llevar por la pasión y revela su entusiasmo ante las cualidades de Otón-Rodrigo. Pero en seguida arremete su pudor y la condesa intenta reprimir declaraciones demasiado explícitas en un aparte que, aquí como en otras ocasiones, tanto le sirve al personaje para callar frente a los demás como para decir entre sí:

(*Aparte.*) ¿Dónde vais? Deteneos
 pensamientos mal nacidos,
 que os arrojáis atrevidos
 tras desbocados deseos,
 que os tienen de despeñar. (p. 692)

Pero de nada sirve: Clavela adivinó el interés de la condesa por su supuesto hermano y desahoga en apartes los celos que la asaltan. Diana, por su parte, intenta entrar en razón y encerrar su pasión en el estrecho recinto de su intimidad:

(*Aparte.*) Mucho, Amor, manifestáis
 mi fuego; pues sois su centro,
 alma, amad puertas adentro.
 ¿Para qué lo pregonáis?
 Pero sois fuego que apura
 verdades contra el sosiego
 y diréis que nunca el fuego
 supo profesar clausura.
 Divertir quiero a Clavela,
 no sospeche que amo a Otón. (p. 693)

Aquellas firmes intenciones solo duran unos instantes. Interrogada directamente por Clavela, Diana confiesa sin rodeos que Otón-Rodrigo es mucho más digno de su amor que Casimiro. Pero, espantada por tales revelaciones, intenta en seguida en un nuevo aparte acallar su pasión:

(*Aparte.*) Desvelos, ¿queréis callar?
 Qué, ¿no os puedo refrenar? (p. 693)

Ya se ve que Diana es totalmente incapaz de controlar sus sentimientos y dominar su expresión. ¿Qué pasará cuando, después de un diálogo con su dama, se encuentre en presencia de Rodrigo y de la corte entera reunida para oír las hazañas del vencedor de Casimiro?

Es lo que Tirso nos muestra en las escenas siguientes —que corresponden al segundo encuentro entre Rodrigo y Diana— al enfrentar a su heroína con un amplio auditorio: Clavela, Pinabel, Liberio y unos soldados. Se trata de un momento sumamente peligroso para la condesa enamorada, que debe ocultar sus sentimientos a los demás frente a un Rodrigo aún más atractivo desde su victoria militar.

Rodrigo, capitán triunfante, ya no tiene nada que ver con el personaje indeciso del primer acto. Además de valeroso, también es elocuente y describe con brío las maniobras militares que le permitieron vencer a Casimiro. Por eso puede Diana felicitarle con toda tranquilidad: celebra su victoria coronándole, verbalmente, con laureles...

Luego, uniendo la acción a la palabra, le ofrece los brazos a modo de corona y le abraza. De inmediato, ella reprime en un aparte semejante osadía:

¡Ay amor!, deteneos, que los lazos
rompéis del alma, donde os tuve preso. (p. 694)

Pero estos arrebatos de pudor no impiden la expresión, cada vez más dominada, de su pasión. En efecto, en la misma escena, Diana multiplica los apartes —esa palabra sin peligro— que le permiten manifestar su pasión sin que los demás la oigan. Empieza incluso por utilizar, para transmitir su mensaje amoroso, otro medio, más conforme al decoro y al silencio de las palabras:

(*Aparte.*) Quiero huir de mí misma; que ligera,
por los ojos el alma ardiente enseño. (p. 695)

Así, en el momento preciso en que Diana elige por decencia huir y callar, recurre a una nueva modalidad de lenguaje que Rodrigo percibe muy claramente y que él describe en la escena siguiente con entusiasmo:

¡Ay Chinchilla!, si en los ojos
el amor su idioma tiene,
y a quien a mirallos viene
habla regalos o enojos;
y en las amorosas dudas
son sus niñas hechiceras,
cuando callan, más parleras,
porque hablan por señas mudas;
ya la condesa Diana
(leyendo sus ojos bellos)⁵⁷
me ha dicho cosas por ellos
divinas. No hay lengua humana
tan discreta y elegante,
aunque a la de Tulio exceda,
que en un año decir pueda
lo que ellos en un instante. (p. 696)

¿Habrà mejor definición del lenguaje de los ojos? Por más que el gracioso Chinchilla rechace esas «quimeras» y «antojos» de su amo, Rodrigo insiste:

⁵⁷ Para este verso, escojo la lectura de la edición *princeps*. Fernández señala el error de la edición de B. de los Ríos («bellos ojos»), inversión de las palabras que destruye la rima entre «bellos» y «ellos». Ver Fernández, 1991, I, p. 195.

Si hay retórica en los ojos
con colores de afición⁵⁸,
yo sé bien que no me engaño:
lenguaje es este de amor. (p. 696)

Este lenguaje mudo, más elocuente que las palabras, es de lo más eficaz. Le permite a la heroína revelar su pasión sin por ello faltar al decoro ni romper la ley del silencio. Es lenguaje propio de la relación amorosa, muy utilizado por numerosas protagonistas femeninas de las comedias tirsianas, como Madalena en *El vergonzoso en palacio*, o Sirena en *El pretendiente al revés*, o también Elvira en *Amar por arte mayor*. Este recurso es la primera estrategia escogida por las heroínas y constituye una etapa esencial de su largo aprendizaje, un aprendizaje que empieza por la represión del sentimiento amoroso y que desemboca luego en el dominio del lenguaje, sea verbal o no verbal.

Diana acaba, pues, de superar una etapa importante de su educación sentimental y Rodrigo, por su parte, captó sin dificultad el contenido del mensaje amoroso que ella le dirigió. Por consiguiente, al final de la primera parte de la segunda jornada, todo parece llevar a la unión de los dos protagonistas.

En el segundo bloque del acto la noche invade el espacio dramático. Tirso puede multiplicar las confusiones, los equívocos y los engaños. Así organiza dos diálogos amorosos a ciegas, en los que Rodrigo no sabe con qué dama está hablando. La noche, que en el acto precedente era ese momento de «silencio mudo» (p. 684) favorable al asalto de Momblán por Casimiro, es ahora, en el marco del terrero, el elemento propicio para una partida de escondite entre unos personajes a quienes la oscuridad impide reconocer⁵⁹. Por eso van acrecentándose las preguntas, los titubeos, los apartes, las interrupciones y los silencios.

Clavela abre esta larga secuencia nocturna con un soliloquio, sin saber que la oyen Casimiro y su compañero Floro, escondidos bajo sus ventanas. Atormentada por el amor que siente por el que cree que es su hermano, Clavela, víctima de la ley del silencio, se lamenta:

¡Que me hayan dado los cielos
un mal con pensión tan fiera,
que aunque sin remedio muera,

⁵⁸ Nueva errata de la edición de B. de los Ríos, que lee «alición» en vez de «afición» de la edición *princeps*.

⁵⁹ Ver Maurel, 1971, pp. 241-45. Son muchas las comedias en que Tirso utiliza este procedimiento de la cita nocturna: *Quien calla otorga*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La celosa de sí misma*, *Averígüelo Vargas* e incluso tragedias, como por ejemplo *La república al revés*.

no me consientan hablar
a quien me pueda quejar
que estoy enferma siquiera! (p. 697)

Términos morbosos para describir una pasión-enfermedad de la que no puede curarse hablando, puesto que no tiene derecho a hablar. Se trata aquí de la misma asimilación tópica entre silencio y sufrimiento, silencio y muerte, que ya hemos encontrado en los monólogos de Madalena en *El vergonzoso en palacio*. Pero el tópico, en este caso, trae una variante importante, ya que Clavela piensa querer a su propio hermano. De modo que pesa sobre ella un interdicto mayor, el del incesto, aunque este sea «de mentira»⁶⁰ pues el público sabe desde el principio que Rodrigo no es Otón. Clavela, en cambio, ignorará la verdad hasta el desenlace y por eso sus sentimientos incestuosos le infunden un miedo paralizante. Apenas si puede concebir este amor y, por tanto, traducirlo en palabras:

Mi hermano me tiene loca
de amor y celos: ¿no es mengua,
Amor, que os ate la lengua,
y os tape el temor la boca?
Quejándose, el fuego apoca
de la fiera calentura
el enfermo que procura
sanar; mas, ¡ay suerte avara!,
que mal que no se declara
dificilmente se cura.
¿Con qué cara será justo
que me atreva a declarar
con mi hermano? No ha lugar;
pensarlo me causa susto. (p. 697)

La presentación del personaje durante el primer acto es, desde este punto de vista, decisiva: al mostrar a Clavela como el modelo de la doncella casadera, que no puede faltar al decoro, Tirso acentúa la situación conflictiva en la que ahora se encuentra. Definida en el plano dramático por su recato y su respeto a la norma, Clavela tiene que enfrentarse con el sentimiento amoroso indecente por antonomasia: un amor incestuoso. Por eso, cada vez que quiere hablar, el silencio acaba por imponérsele, un silencio necesario al que el miedo a lo prohibido la condena sin remedio.

Sin embargo este silencio impuesto no le impide urdir una estratagemata que servirá para alejar a Otón de la condesa. En la escena si-

⁶⁰ «Un inceste pour rire», según la expresión de Maurel, 1971, p. 244.

guiente, frente a su «hermano», Clavela aprovecha la oscuridad haciéndose pasar por Diana con el fin de hacerle creer a Otón-Rodrigo que esta quiere a Casimiro. Ya no se trata aquí del silencio-vergüenza nacido de la conciencia de una inclinación incestuosa, sino de un silencio muy diferente: un silencio por omisión —ya que Clavela no revela su nombre y toma después la identidad de la condesa— utilizado estratégicamente para disimular la verdad.

En una escena posterior, Tirso se vale del mismo recurso que vuelve a emplear de manera simétrica. Diana, frente a Rodrigo, es quien ahora se hace pasar por Clavela. Este segundo silencio engañoso acaba por tener repercusiones importantes en la trayectoria dramática de Rodrigo. En efecto, él sale persuadido de que la condesa quiere a Casimiro, por lo que decide atenerse a cortejar a Clavela, a quien revela su verdadera identidad —aunque en realidad se descubra ante Diana—. Estos equívocos ponen término al atrevimiento del héroe: Rodrigo no comprende la actitud de Diana y se ve de repente sumido en un mar de confusiones. Sus titubeos ocuparán lo esencial del tercer acto, centrado más particularmente en la pareja Diana-Rodrigo.

*

En la tercera jornada Clavela no pronuncia ni siquiera un soliloquio. En cambio los debates interiores de Rodrigo pasan al primer plano con tres monólogos. En cuanto al reparto de los apartes, reflejan claramente los nuevos datos de la situación. La condesa solo pronuncia unos diez, lo que demuestra que ya logra dominar mejor la palabra. Rodrigo, por su parte, recurre a los apartes veinticinco veces, revelando así de manera impresionante la creciente dificultad que tiene para expresarse.

El último acto se abre con un diálogo entre Clavela y la condesa. Esta se dispone a deshacerse de su rival y utiliza toda su autoridad para que se case con Pinabel lo antes posible. Clavela, abrumada ya por el peso del silencio-vergüenza que le infunden sus sentimientos «incestuosos», se ve además reducida al silencio por la autoridad de la condesa, una condesa tan inflexible como la Diana de *El perro del hortelano* frente a Marcela y que no le deja la menor posibilidad de expresarse. Al darse cuenta de que su querido «hermano» se encuentra muy de mañana en compañía de Diana, Clavela consigue ocultar y decir su emoción al mismo tiempo mediante unos breves y elípticos apartes:

(*Aparte.*) ¡Tan de mañana mi hermano
con la condesa!

[...] Pierdo el seso.
 [...] ¡Qué en vano
 entre mis sospechas temo!
 ¡Ay ciego y desnudo dios! (p. 707)

Y cuando por fin se le presenta la oportunidad, entre dos idas y venidas de la condesa, de encontrarse a solas con Otón-Rodrigo, ya no logra expresarse. Como Rodrigo, se refugia primero en el lenguaje sin peligro de los apartes: «Amor, ¿por qué me acobardo? / ¿Declárame?» (p. 710). Luego, en el momento en que por fin logra encadenar dos frases, la condesa irrumpe, separa a los dos personajes y los hace callar. Clavela no volverá a aparecer antes del desenlace...

En cambio, este tercer acto ofrece a Rodrigo y a Diana la posibilidad de dialogar sin testigos por primera vez. Rindiéndose a su inclinación por el noble español, pese a su condición inferior, la condesa —como su homónima en *El perro del hortelano* o Madalena en *El vergonzoso en palacio*— inventa, después del lenguaje de los ojos, nuevos modos de comunicación para revelar su amor sin por ello faltar al decoro. Aprovecha las dos entrevistas que tiene a solas con Rodrigo para liberarse de la ley del silencio absoluto, empleando el lenguaje de los favores, en que los actos dicen lo que las palabras callan o incluso desmienten. Previamente Diana intenta explicar, mediante numerosas alusiones, lo que ha pasado durante las citas nocturnas del acto precedente: deja entender a Rodrigo, por medio de insinuaciones, que conoce su verdadera identidad. Pero este, en vez de comprender que ha revelado su nombre a Diana y no a Clavela, supone que esta se lo ha contado todo a la condesa. Por lo tanto, Diana tiene que hacerse más precisa: le reprocha al noble español el no saber descifrar el mensaje de amor que le dirigieron los ojos de una dama. Rodrigo replica que dichos ojos le mintieron, pues las palabras le desengañaron después. A pesar de la advertencia de la condesa,

No tengo por discreción
 dar a la lengua más fe
 que a los ojos, pues se ve
 por ellos el corazón (p. 708),

Rodrigo se empeña en pensar que Diana quiere a Casimiro. La condesa ha alcanzado el límite de lo que podía decir a medias palabras⁶¹; tiene que recurrir a otro procedimiento.

⁶¹ Comp. el aparte de Diana: «No quiero más declarar / el ciego amor que resisto» (p. 708).

En adelante el lenguaje silencioso del cuerpo sustituirá al de las palabras alusivas. Otorgando un insigne favor a quien ya ha nombrado secretario, la condesa le pide a Rodrigo que le ayude a ponerse un guante tan estrecho que no puede hacerlo sola. Este ademán atrevido, que raya en lo indecente pues supone un contacto físico entre las manos de los dos protagonistas, turba tanto a Rodrigo que él se acerca temblando a Diana y deja caer con torpeza su capa y su sombrero. No obstante, intenta aprovechar la ocasión:

Calzaros quiero primero
el dedo del corazón. (p. 708)

Tras comprobar que su mensaje ha sido entendido, Diana puede volver a utilizar las palabras, como lo hizo Madalena en el tercer acto de *El vergonzoso en palacio*, para desmentir lo que su actitud dejaba traslucir. Así somete a prueba a su interlocutor, observando sus reacciones:

CONDESA Si el corazón tiene dueño,
 ¿de qué sirve sobornalle?
DON RODRIGO ¡Dueño!
CONDESA El conde Casimiro. (p. 708)

El resultado es convincente. Rodrigo pierde en seguida el aplomo y se limita a expresar en un aparte su desesperación. Con todo Diana procura ayudarle una vez más, añadiendo al lenguaje de los ademanes ciertas declaraciones equívocas:

¿Quién hay, Otón, que no sepa,
que para que un guante quepa,
no hay cosa como picalle? [...]
Dadme vos que esté picado;
que vendrá sin duda al dueño. (p. 709)

Cabe relacionar toda esta escena con la estratagema más conocida de la caída fingida, a la que recurre Diana en *El perro del hortelano* o Madalena en *El vergonzoso en palacio*. En ambos casos el objetivo de la dama es el mismo: provocar un contacto físico entre sus manos y las de su pretendiente y significar, mediante este recurso, una inclinación amorosa, sin por ello revelarla con palabras. La escena del guante trae consigo una metáfora sexual, fácilmente perceptible, cuya función esencial sería subrayar la inversión de los papeles masculinos y femeninos entre Diana y Rodrigo. Diana desempeñaría aquí el papel masculino (la mano que intenta introducirse en el guante) y Rodrigo, el papel femenino (el guante). Este tipo de inversión existe también en *El perro del hortelano*, cuando la condesa de Belflor abofetea a Teo-

doro; asimismo, en *El vergonzoso en palacio*, Mireno presenta rasgos femeninos –al menos es lo que le declara su criado– cuando se muestra pasivo ante Madalena. La escena del guante de *El castigo del pensó que recuerda*, pues, estas famosas obras, ya que condensa en un solo episodio esos diversos efectos.

Sea lo que fuere, la condesa de Oberisel ha apurado, con el lenguaje del cuerpo o con declaraciones enigmáticas, todos los medios que el decoro le permitía:

(*Aparte.*) Amor que así se declara,
ya toca en desenvoltura.
Yo volveré sobre mí. (p. 709)

Por eso debe –lo requieren la decencia y la sumisión a prueba de su amado– volver a desmentir la esperanza a la que acaba de dar paso y recordar que el conde Casimiro tiene probabilidades de éxito. Rodrigo, resignado, se encierra en seguida en el silencio de los apartes y renuncia otra vez al amor de Diana. Antes de reunirse con el conde Casimiro, sin embargo, Diana le ofrece otra ocasión de creer en su inclinación, explicándole al noble español que las palabras no siempre expresan la verdad del corazón:

No todo lo que se dice
se desea siempre, Otón;
de la lengua al corazón
hay mil leguas: contradice
la lengua al alma mil veces (p. 709),

y que al fin y al cabo, puede él, Rodrigo, pese a su inferioridad social, pretender más allá de su condición:

que en mano de la ventura
un pastor a un rey iguala. (p. 710)

De nada sirve. Rodrigo queda desesperadamente sordo a estas declaraciones:

(*Aparte.*) ¿Otra vez volvéis, engaños,
a despertar mi sosiego?
¿Otra vez sopláis el fuego
que apagaron desengaños?
Eso no; ya el conde vino
anoche, y le prometió
ser su esposo; oílo yo:
lo demás es desatino. (p. 710)

Pero Diana no ha dicho su última palabra. Vuelve al escenario para alejar a Clavela, su rival, a la vez que para dirigir, antes de desaparecer

de nuevo, un último mensaje, una fórmula enigmática, a su amante desconcertado: «ya yo he buscado dama / a don Rodrigo Girón» (p. 710). Una vez solo, Rodrigo procura interpretar las palabras de Diana y llega finalmente a la conclusión de que ella parece estar enamorada de él. La dama que le está destinada puede ser la condesa.

¿Lo habrá comprendido ya? ¿Habrá acertado en la interpretación de los mensajes silenciosos de Diana? La segunda parte de esta secuencia dramática probará lo contrario. En efecto, la acción se precipita, pues Tirso acumula los acontecimientos –como la llegada al palacio del conde Casimiro y el anuncio de la próxima venida del duque Arnesto– que dificultan la situación del héroe.

Verdad es que a diferencia de Mireno, la elección de callar no es, en el caso de Rodrigo, totalmente voluntaria. Desorientado por los intercambios de identidad realizados en la secuencia nocturna del terrero, desconcertado por la acumulación de informaciones contradictorias que recibe, no logra comprender el significado del comportamiento de Diana. Descorazonado por la aplastante superioridad del conde Casimiro, su rival, Rodrigo pierde la confianza que tenía en su «valor» amoroso, se resigna y se refugia en la pasividad y en el silencio. Ya desde la escena del guante el sentimiento de su indignidad le asaltaba, hasta el punto de que no se atrevía a hablar salvo mediante los apartes:

(*Aparte.*) Que aunque igualarme procura
con el valor de su dueño,
es imposible alcanzalle. (p. 709)

Ya está persuadido, al final de este primer bloque dramático –y pese a los intentos heroicos de Diana para comunicarle su inclinación amorosa–, de que ya no tiene probabilidad alguna de éxito:

Voy a ver a Clavela; que si el conde
viene a ser, como dicen, de Diana
amado dueño, con Clavela pienso
el tropel aplacar de mis desdichas,
pues todas mis venturas son tan cortas. (p. 712)

Lo único que se le ocurre es apiadarse de sus propias desdichas y de la fugacidad de sus instantes de felicidad; en este sentido el término «corto» parece anunciar de antemano la falta de inteligencia que mostrará en la secuencia que sigue.

Durante este penúltimo momento dramático, Diana intentará otra vez –nuevo ejemplo del decir sin decir– manifestar sus sentimientos a Rodrigo con toda decencia. Un soneto de la heroína evidencia la dificultad de su situación:

¿Es posible, rapaz ciego y desnudo,
 cuando el seso por un español pierdo,
 que a mis locuras se resista cuerdo,
 y a mis palabras contradiga mudo?
 Declarado se ha el alma cuanto pudo
 permitir la vergüenza sin acuerdo.
 Si es español y amante, ¿cómo es lerdo?
 Si amor habla por señas, ¿cómo es mudo? (p. 713)

Y es que hay prisa: Casimiro está en el palacio y el duque Arnesto, hermano de Diana, no tardará en llegar para casarla con el aborrecido conde. Urge para ella que su secretario la entienda. De ahí la invención de otro modo de comunicación que respeta el decoro:

(*Aparte.*) Amor, declararme quiero.
 Mas la lengua no osará,
 porque el temor le pondrá
 freno; a la industria prefiero,
 que es madre de la ocasión. (p. 714)

Esta vez, para decir su amor, opta por el lenguaje escrito, un lenguaje que se considera más «silencioso» que la palabra hablada y, por ende, más púdico:

(*Aparte.*) Pintaba cierto discreto,
 retratando a la vergüenza,
 un billete que comienza
 a descubrir su secreto;
 y yo para descubrir
 este secreto cruel,
 me he de valer de un papel. (p. 714)

Semejante a la condesa de *El perro del hortelano* y a Madalena en *El vergonzoso en palacio*, Diana de Oberisel se dispone a dictar un billete a su secretario. Pero por mucho que haga, Rodrigo no entiende nada:

CONDESA Un papel escribir quiero
 por vos, a quien quiero bien.
 DON RODRIGO ¿No es el conde?
 CONDESA Es, y no es.
 DON RODRIGO ¿Es y no es, gran señora?
 CONDESA Sí, porque no es conde ahora;
 pero seralo después.
 DON RODRIGO No entiendo esa anima yo. (p. 714)

Hasta tal punto que la condesa acaba por enojarse y por tachar a Rodrigo de necio, el cual se justifica así: «Indignos merecimientos /

acobardan pensamientos» (p. 714). Sin embargo, animado por las declaraciones encubiertas de Diana, por fin se atreve a hablar claramente y a preguntar:

¿Tendría algún fundamento
mi atrevido pensamiento,
si viéndoos, imaginara
que al conde soy preferido? (p. 715)

¡Cuántas precauciones oratorias (una frase interrogativa en condicional) para formular aquella hipótesis! Aunque Rodrigo, vacilante, sigue dando esta eventualidad por imposible, consigue enunciar tímidamente la preferencia de la que podría ser objeto. La continuación es fácil de adivinar: Diana, tanto por pudor como por estrategia –quiere acorralarle–, le opone un severo sofión. Y, de nuevo, Rodrigo toma la respuesta de Diana al pie de la letra:

(*Aparte.*) ¡Oh, nunca yo hubiera hablado!
(*Alto.*) Suplícoos me perdonéis. (p. 714)

Para Diana, en cambio, la situación está ahora muy clara:

Hombre que ha dudado ya
que le quiero bien, será
si me pierde, un grande necio⁶². (p. 715)

La heroína ha llegado aquí al término de su evolución dramática, es decir, de su aprendizaje: ya sabe dominar la expresión de su amor, callar y descubrirse a un tiempo, sin ofender a su pudor ni al decoro; sabe, asimismo, utilizar su palabra para hacer hablar al otro y ayudarle a salir de su silencio. La escena del billete dictado, desde este punto de vista, es un trozo escogido, en el que Tirso demuestra la relevante maestría de su personaje femenino, cuyo arte del decir sin decir se convierte en juego. El procedimiento es sencillo pero eficaz:

CONDESA	(<i>Dictando.</i>) Mi bien...	
DON RODRIGO		¡Señora!
CONDESA		No os llamo,
	sino digo que escribáis	
	«mi bien».	

Al jugar sobre la ambivalencia de sus palabras, de las que nunca sabemos si forman parte del mensaje dictado o si se dirigen directa-

⁶² Estas palabras recuerdan las que pronuncia Mireno antes de reunirse con Maldalena en el jardín: «mi cortedad / fue vergüenza, adiós, vergüenza; / que seréis, como no os venza, / desde agora necedad» (*El vergonzoso en palacio*, III, vv. 1362-65).

mente a Rodrigo, Diana provoca el equívoco. Esta técnica es tanto más sutil cuanto que tiene todas las apariencias de un juego inocente, que a su vez Rodrigo explota:

CONDESA (Dictando.) Con tan grande extremo os amo...

DON RODRIGO (*Escribiendo.*) Os amo.

CONDESA ¿A quién amáis vos?

DON RODRIGO «Os amo» he puesto, señora.

CONDESA ¿A mí?

DON RODRIGO Yo repito ahora
lo que he escrito; aunque, por Dios,
que si hacéis los ojos jueces,
ellos dirán mi delito.

CONDESA Poned os amo.

DON RODRIGO Ya he escrito...

CONDESA (*Dictando.*) Os amo yo.

DON RODRIGO ¿Tantas veces?

CONDESA ¿Qué os da a vos que seán tantas? (pp. 715-16)

Mediante la repetición del «os amo», dicho varias veces por los dos protagonistas, Diana se las arregla para que cada uno formule esta declaración de amor sin que ello pueda asimilarse a una confidencia indecente. El procedimiento parece nuevo, ya que no existía en la escena del billete dictado de *El vergonzoso en palacio* ni en la de *El perro del hortelano*. Tirso, al explotar otra vez el recurso dramático del billete dictado, enriquece el episodio, tal vez para poner de realce todo lo que separa la maestría de Diana de Oberisel y la incompreensión de Rodrigo.

Último subterfugio de la condesa: no declara abiertamente cuál es el destinatario del billete, sino que —otra forma de silencio por omisión— lo designa por una frase enigmática. En efecto, Diana encarga a Rodrigo que dé el billete «a quien sabéis / que me quiere más que a sí» (p. 716). Pero lo que está claro para la condesa dista mucho de serlo para Rodrigo. Una vez a solas, Rodrigo trata de determinar quién es el destinatario del mensaje. Si bien llega a concluir lógicamente que el billete le está dedicado, la formulación misma de esta eventualidad le remite en seguida a la aguda conciencia paralizadora de su indignidad. Por consiguiente, pierde todo el ánimo y se enfrenta de nuevo a la duda inicial:

¡Pues qué!, ¿diré que soy dino
de gozalla yo? ¡Ay de mí!
Que aquí la sentencia oí
de mi arrogante interés.

Decidme, cielos, ¿quién es
quien la quiere más que a sí? (p. 716)

Ahora bien, en este momento preciso acude Casimiro; al evocar ante Rodrigo la intensidad de su amor por Diana, llega a pronunciar, como por milagro –un milagro provocado, desde luego, por el dramaturgo–, la fórmula enigmática de Diana, aplicándosela a sí mismo:

También habréis visto, Otón,
de mi larga pretensión
que la quiero más que a mí. (p. 717)

Rodrigo no vacila ni un instante. Al punto le entrega a Casimiro el billete de Diana. En la escena siguiente se dará cuenta de su error, pero será demasiado tarde. Por más que intente llegar a la cita antes que el conde, será en vano. Por consiguiente el caballero español fracasa, lo que le vale en el desenlace este juicio irrevocable de la condesa de Oberisel:

Quien tiene
entendimiento tan corto,
que para corto se quede. (p. 721)

A pesar de que Rodrigo se justifique declarando: «Pensé que era para él» (p. 721), Diana reitera su sentencia de manera perentoria: «Así se castigan / necedades de un penseque» (p. 721).

El fracaso dramático de Rodrigo, singular ejemplo de primer protagonista masculino que no triunfa en el desenlace de una comedia, se explica, pues, por el *pensé que*⁶³: una extremada propensión a reflexionar y a hacerse demasiadas preguntas que impide actuar. Tal es el fallo del protagonista masculino, y eso genera en él una actitud vacilante, a menudo pasiva, que le encierra en el silencio. Este silencio pasivo, más que una falta de inteligencia y de lucidez, es consecuencia de una carencia de confianza y de imaginación, que le prohíbe a Ro-

⁶³ El *pensé que* es una frase hecha que caracteriza a las personas crédulas e ingenuas. Presente ya en textos del siglo XVI, como la *Genealogía de la Necedad*, esta expresión vuelve a aparecer en los *Sueños* de Quevedo: «todos los amantes en el infierno están por Penseque». Si estos amantes se merecen el infierno, es porque: «se destruyen fiándose de fabulosos semblantes, y luego dicen: “[...] pensé que se contentara conmigo solo, pensé que me adoraba”» (Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 228). Así, el *pensé que* suele designar una ausencia de reflexión lógica, de análisis objetivo y de verdadero razonamiento. Con Tirso esta expresión cobra otro sentido –nuevo ejemplo de una reelaboración de las pseudo-verdades paremiológicas por un dramaturgo del Siglo de Oro–, pues el recorrido de Rodrigo muestra, por el contrario, que reflexiona demasiado y que no logra imaginar que es amado, precisamente porque carece de fe y de imaginación.

drigo escapar de su destino sin gloria de segundón condenado a la desgracia. No ha sabido aprovechar los favores de la Fortuna —en este caso la mano que Diana le ofrecía— por miedo y por necesidad: él mismo reconoce su «mortal desconfianza» (p. 709). El dramaturgo, por lo tanto, no puede recompensarle.

Los personajes femeninos de *El castigo del pensé que* recuerdan a protagonistas de otras comedias palatinas. Para el personaje de Diana, es como si Tirso mezclara, matizándolos, los principales rasgos de la heroína de *El perro del hortelano* con la ingeniosidad de Madalena. Y la sumisión inicial de esta es también característica del segundo personaje femenino, Clavela, que se diferencia en eso de Marcela o Serafina. Por lo que se refiere al protagonista masculino, no cabe duda de que representa una de las innovaciones más importantes de Tirso en comparación con los esquemas precedentes de las demás comedias palatinas. Por adolecer de falta de perspicacia, de atrevimiento y de fe, es decir, por no llegar a hablar y a actuar, Rodrigo concluye su trayectoria dramática con un riguroso fracaso, en contraste con el vergonzoso en palacio. Este tipo de silencio masculino, por ser pasivo, se opone totalmente al de Íñigo en *Palabras y plumas*, cobrando así una dimensión negativa. En cambio, los semisilencios que maneja la condesa de Oberisel con mucha pericia son de otra índole. Diana, en efecto, domina cada vez mejor su lenguaje amoroso, desarrollando hasta el juego su arte de decir sin decir. Miradas, favores, ademanes, alusiones, juegos de palabras, enigmas, billetes, equívocos son medios, todos ellos, para comunicar su pasión sin ofender el decoro, para expresarse sin romper la ley del silencio y de la decencia. Al llevar a su personaje femenino a la cumbre de la perfección, Tirso parece indicarnos de nuevo que este aprendizaje de los lenguajes y de los silencios de amor constituye el campo de exploración predilecto de su teatro.

«*Quien calla otorga*»: silencio-consentimiento y palabra recobrada

La singularidad, en una comedia cómica, de un fracaso dramático sufrido por el protagonista masculino lleva a pensar que Tirso tenía previsto, desde un principio, dar una continuación a las desventuras de su héroe⁶⁴. De hecho, *Quien calla otorga*⁶⁵ no solo prosigue la

⁶⁴ Según B. de los Ríos, *Quien calla otorga* le permitió a Tirso enmendarse de una grave ofensa hecha al glorioso nombre de los Girones: «para desagraviar a la ofendida

historia de Rodrigo y de su criado Chinchilla, sino que, ya desde las primeras escenas, nos ofrece además un resumen detallado de la primera parte, puesto que el protagonista masculino evoca explícitamente sus «experiencias» pasadas. Y todo parece indicar que ahora se le ofrece otra oportunidad a Rodrigo, convidado una vez más a los juegos de una pasión naciente.

Si comparamos, a partir de los cuadros sinópticos⁶⁶, la estructura de las dos partes del díptico, observamos cierto paralelismo. El primer y el segundo acto de cada comedia constan del mismo número de secuencias; solo discrepan los terceros actos, aunque de manera muy ligera. Por lo que se refiere a los personajes, las correspondencias son considerables, como veremos a raíz del cotejo de las listas presentadas a continuación:

<i>El castigo del pensé que</i>	<i>Quien calla otorga</i>
DON RODRIGO GIRÓN	DON RODRIGO GIRÓN
CHINCHILLA, lacayo	CHINCHILLA, lacayo
DIANA, condesa	AURORA, marquesa
CLAVELA, dama	NARCISA, su hermana
CASIMIRO, conde	CARLOS, conde
PINABEL	ASCANIO, marqués
LIBERIO, viejo	
LUCRECIA, criada	BRIANDA, dueña
LEONELO, FLOR, caballeros	TEODORO, caballero
ROBERTO	SIRENA, ARMINDA, damas
SOLDADOS. Acompañamiento	DOS CRIADOS. Acompañamiento

A la condesa Diana sucede la marquesa Aurora, nuevo objeto de las aspiraciones amorosas de Rodrigo. El segundo papel femenino ya no lo desempeña una vasalla, rival en amor de su señora, sino una hermana menor, rival en amor de su hermana mayor⁶⁷. Por lo que atañe a los principales personajes masculinos, son muy similares en ambas obras. Al conde Casimiro, esposo impuesto por un hermano,

estirpe de los Jirones que él mismo nos dice que se daba por afrentada en la primera de estas comedias, escribió Tirso la segunda» (ODC, I, p. 667).

⁶⁵ Pocos son los estudios que se centran en esta comedia de Tirso. Puede mencionarse otra vez la tesis de Maurel (1971) y el artículo general de Asensio (1974) que alude a esta obra.

⁶⁶ Ver los cuadros en el apéndice.

⁶⁷ Lo que nos recuerda el vínculo fraternal que une a Madalena y a Serafina en *El vergonzoso en palacio*, aunque la rivalidad amorosa —oportunidad de juegos dramáticos— por la que se oponen Narcisa y Aurora se parece más a las relaciones de las hermanas «enemigas» de *Marta la piadosa*.

corresponde el conde Carlos, esposo destinado a Aurora por testamento de su padre. En el segundo plano, Pinabel, en la primera comedia, y Ascanio, en la segunda, hacen uno y otro las veces de tercer pretendiente, o de galán suelto. Cabe destacar, sin embargo, una diferencia entre las dos partes del díptico: no hay, en *Quien calla otorga*, un personaje que corresponda al viejo Liberio. Ninguna figura paterna interviene en esta obra, estando ya muerto el padre de Aurora y de Narcisa. Mientras que la condesa de Oberisel estaba algo sometida a la autoridad lejana de su hermano (el duque Arnesto), la marquesa y su hermana, sin padre y sin hermano, no sufren ninguna presión de este tipo. La situación de libertad que ya disfrutaba Diana en *El castigo del pensó que* alcanza aquí el máximo grado. Tanto más cuanto que toda la intriga de *Quien calla otorga* se desarrolla dentro del palacio de la marquesa, en su jardín o en el terrero. Así que Tirso remata el proceso de interiorización que ya se ha observado en la primera parte de su díptico, procurando que la confrontación con el mundo exterior nunca se produzca en la segunda comedia. Saluzo, ciudad del Piamonte italiano, no es más que un marco impreciso e imaginario que nunca se ve, un simple decorado de fondo para nuevas intrigas en las que ningún problema de honor público o de honor familiar se planteará. Alejada de cualquier presión de ese tipo, la comedia *Quien calla otorga* permite, pues, el examen minucioso de los comportamientos amorosos de los protagonistas, de sus palabras, sus silencios y sus recorridos dramáticos.

En el primer acto de *Quien calla otorga*, los apartes no son numerosos y se reparten de manera equilibrada entre los personajes, por lo que resulta imposible deducir de ello que tal o cual personaje tenga dificultades para hablar. En cambio, tratándose de los soliloquios, parece que las cosas van mucho más rápidamente que en *El castigo del pensó que*, puesto que Aurora pronuncia dos monólogos ya desde la última secuencia dramática del primer acto, revelándonos así el debate interior de que es objeto.

El acto se abre con un largo diálogo entre las dos hermanas, Aurora y Narcisa. Presentada por el dramaturgo como un tipo de mujer esquiva, Aurora posee todos los rasgos de Diana de Belflor o de la condesa de Oberisel. Altiva, apasionada por la libertad, rechaza las pretensiones del conde Carlos, el esposo que le estaba destinado, y no piensa rendirse a la obligación de amar sin que lo elija su propia voluntad:

Déjame, hermana, gozar
de mí misma, pues se ha muerto
mi padre; que no he de hallar
en medio del golfo el puerto.
No cautives mi cuidado
dese modo; que no es justo
que intente el conde, pesado,
oprimir leyes del gusto
por sola razón de estado.
La voluntad ha de hacer
esta elección; que, a no ser
ella la casamentera,
la cruz que hace amor ligera,
de plomo, haramé caer. (p. 1412)

El primer encuentro de Aurora con Rodrigo no modifica este modo de ver ni estos sentimientos. El protagonista masculino, perseguido por el hermano de Clavela –dama a la que sin razón le culpan de haber deshonrado–, irrumpe como por milagro en el jardín de la marquesa, a casa de quien le había mandado Diana de Oberisel, prima de Aurora y de Narcisa. Al enterarse de la identidad de las damas con las que se encuentra, Rodrigo empieza a resumirles sus desventuras pasadas, pero de repente se interrumpe:

Pusiérame silencio su respeto,
si ella misma al partir no me mandara
que os contase esta historia, y el secreto,
la fama, en fin, mujer, no profanara.
Su secretario me hizo, y, en efeto...
Quédese aquí, señora; que repara
su autoridad mi lengua, si os da aviso... (p. 1414)

Y toda la persuasión de Aurora es necesaria para que el noble español consienta reanudar el relato de su historia, que según sus propias palabras le valdrá como penitencia: «Servirame el contalla de castigo» (p. 1414). Con este largo parlamento de Rodrigo, Tirso explicita admirablemente toda la trayectoria dramática de su héroe en la primera comedia. Se trata de un momento excepcional, por ser ese tipo de discurso –resumen de una obra anterior– muy raro en el universo de la Comedia. Aquel parlamento harto interesante nos da además las claves del recorrido pasado de Rodrigo, describiendo primero los constantes cambios de actitud de Diana:

Peleaban en ella justamente
vergüenza y afición: obligaciones
de su estado y viudez la hacían prudente,

el deseo animaba persuasiones,
ya desdeñoso honor, ya amor clemente,
divisas en contrarias opiniones:
tal vez neutral y tal determinada
nave era de huracanes asaltada (p. 1415),

y las infinitas vacilaciones del héroe, obligado a descifrar los mensajes amorosos de su dama:

De aquesta suerte, amándome en confuso,
y yo en confuso acciones imitando,
esfinge, enigmas a mi amor propuso,
intérpretes deseos despeñando.
¡Qué de veces el alma a ver se puso,
por ser vista, en los ojos; y mirando
desde ellos mi inquietud y sus enojos,
Edipos de la lengua eran mis ojos!
Jeroglífico, en fin, mi amor, vivía,
atrevido cobarde; pues si hablaba
a Diana y su amor agradecía,
rayos de enojo airada fulminaba,
si otra beldad mi pena entretenía,
celosa atrevimientos castigaba,
deletreando enigmas mi sentido,
más desdeñado cuando más querido. (p. 1415)

Y Rodrigo recuerda, por último, la sentencia de Diana, reiterando así la explicación de su riguroso fracaso:

Si os disculpáis con el *penseque* necio,
sírvaos vuestro *penseque* de castigo,
y mi amor en el conde gustos trueque;
que esto merece amante de *penseque*. (p. 1416)

Queda clara, pues, la función que desempeña esta secuencia de exposición: además de resumir la primera comedia, sirve para poner a Rodrigo en posición de decir su primer fracaso y, por consiguiente, le ofrece la posibilidad de comprenderlo y escarmentar, al principio de un nuevo aprendizaje del lenguaje amoroso.

Después de este primer bloque dramático dedicado a la llegada de Rodrigo al palacio de la marquesa, descubrimos, con la segunda secuencia, al segundo pretendiente, el conde Carlos. Este, como Casimiro en *El castigo del pensé que*, aparece bajo una falsa identidad —estratagema que prolongará hasta el final de la comedia—. En efecto, Carlos se hace pasar por su propio criado, para entrar al servicio de la condesa. Al igual que el conde Antonio de Penela en *El vergonzoso en palacio*, es capaz de rebajarse a la condición de criado con el solo

fin de estar cerca de su dama. Sin embargo, al revés de lo que pasó con Antonio, cuyo disfraz no percibieron los demás personajes, Aurora y Narcisa se dan en seguida cuenta del engaño de Carlos. Con todo, las dos hermanas callan y hacen como si no reconocieran al conde:

NARCISA *(Hablando aparte con Aurora.)*
 Advierte, hermana, que tienes
 al conde Carlos delante,
 al retrato semejante.
 AURORA *(Aparte, a Narcisa.)*
 Con mi sospecha convienes.
 Disimula agora. (p. 1418)

Este silencio de disimulación les permite guardar en palacio a los dos personajes masculinos como servidores. Carlos será designado mayordomo, Rodrigo, maestresala. La doble intriga amorosa podrá así desarrollarse plenamente.

En la segunda secuencia dramática aparece también por primera vez otro personaje: Ascanio, el secretario de la marquesa. En cuanto sale a escena, se presenta como un personaje misterioso. Tras acoger a Rodrigo en el palacio de la marquesa, le declara de improviso:

En una casa vivimos
 y a una señora servimos,
 cuya hermosísima hermana,
 ya que llego a descubriros
 secretos... Mas por agora
 se quede, que sale Aurora.
 Mucho tiene que deciros
 el alma. (pp. 1417-18)

Aunque tiene algo que decir, Ascanio interrumpe su confidencia con motivo de la llegada de la marquesa. Pero cuando vuelve a encontrarse a solas con el noble español, de nuevo aplaza sus revelaciones, limitándose a declarar antes de desaparecer:

Don Rodrigo, ya el palacio
 esfera de los dos es;
 yo os vendré a buscar después,
 que os tengo que hablar despacio. (p. 1419)

La misma situación vuelve a producirse dos escenas más adelante. A solas con Rodrigo y Chinchilla, tampoco prosigue Ascanio la confidencia que había iniciado. Sin decir una palabra acerca de las revelaciones que prometió, invita a Rodrigo al parque del palacio, donde damas y caballeros se tiran bolas de nieve. Enigmático y silencioso,

Ascanio parece saber una verdad que todavía no puede decir. Pero, ¿cuál será aquel secreto tan esperado? ¿Por qué Ascanio no habla, cuando ha tenido varias ocasiones de hacerlo? Estas son otras tantas preguntas a las que todavía no se puede contestar. Lo cierto es que el dramaturgo presenta aquí a un personaje muy particular, cuyo rasgo esencial estriba en su dificultad para hablar y en su propensión a elegir el aplazamiento y el silencio. La continuación del acto no dejará de confirmar esa impresión, puesto que habrá que esperar a la segunda jornada para volver a encontrar a Ascanio.

En la última secuencia dramática del acto, la intriga vuelve a centrarse en las dos protagonistas femeninas. Ante su hermana, la marquesa Aurora confiesa que la llegada de Carlos so capa de un criado no le desagrade; no obstante, Aurora declara dejar al tiempo el cuidado de confirmar esta primera inclinación. Ahora bien, la confidencia de Narcisa, que le revela su naciente pasión por Rodrigo, despierta en la marquesa unos violentos celos a los que da rienda suelta en su primer monólogo:

Narcisa ama a don Rodrigo.
¡Oh riguroso poder
de la envidia en la mujer!
¡Qué dello puedes conmigo!
Cuando yo le aborreciera,
para adoralle bastara
qué mi hermana le alabara
y conmigo compitiera. [...]
que amor de la envidia nace,
cuando es hijo de los celos. (pp. 1423-24)

Al igual que Diana en *El perro del hortelano*, Aurora se enamora del noble español espolcada por los celos. En seguida, con el solo fin de oponerse a las pretensiones de su hermana, decide llamar la atención de Rodrigo:

Ya sea amor, ya frenesí,
ya condición de mujer,
o a ninguna ha de querer,
o me ha de querer a mí. (p. 1424)

Empieza por donde terminó la heroína de *El castigo del pensó que*, recurriendo al lenguaje escrito para dar a conocer su inclinación. La identidad del destinatario, aquí, no deja lugar a dudas: una bola de nieve que contiene el billete de la marquesa viene a dar con violencia en el sombrero de Rodrigo. Pero, esta vez, es el autor del mensaje quien no revela su identidad:

Cierta dama de palacio, lisonjeada por hermosa, y que quiere fiar de vuestro buen gusto la certeza de si lo es o no, tiene el suyo puesto en vos; y por inconvenientes que al presente instan, importa por ahora no darse a conocer. (p. 1425)

Ocultando su identidad, Aurora quiere llamar la atención de Rodrigo sin por ello comprometer su palabra ni su nombre. Se trata aquí, más que de un silencio de recato, de una estrategia que sirve en primer lugar para alejar a Rodrigo de Narcisa, por pura envidia. Guardando el anónimo, Aurora se da tiempo para elegir entre los méritos del noble español y los del conde Carlos. Mientras tanto prosigue su estrategia de la disimulación: finge que sorprende a Rodrigo cuando lee el billete y le reprende con violencia por sus extravíos. Lo cual le permite concluir en un aparte:

si en ser curioso da,
por lo menos no sabrá
que soy yo quien le escribí. (p. 1427)

La estratagema es un acierto: Aurora ha ocultado sus intenciones y Rodrigo ya no sabe por dónde va. Una vez más, el lenguaje directo sirvió para desmentir otra forma de expresión, más silenciosa, y eso despista al héroe. Todo está listo, en adelante, para que se compliquen las nuevas intrigas amorosas.

*

En el segundo acto Ascanio desempeña un papel más importante de lo que se podía esperar por parte de un personaje secundario. Él es quien abre la jornada con un breve monólogo (un soneto) y sus apartes son más numerosos que los de los demás personajes⁶⁸. Pina-bel, el tercer pretendiente o galán suelto de *El castigo del pensé que*, personaje de segundo plano que corresponde a Ascanio, nunca llegó a tener tanta importancia dramática. Tampoco ofrecía este aspecto enigmático ni esta propensión a refugiarse en el silencio. Todo pasa como si Tirso, al escribir la segunda parte de *El castigo del pensé que*, le confiriese a Ascanio algunas de las características del personaje de Clavela. En efecto, aunque sea por motivos muy diferentes, tanto Ascanio como Clavela tienen dificultades para hablar. Uno y otro asumen globalmente la misma función en cada una de las dos comedias: la del personaje tímido y silencioso, cuyas revelaciones, esperadas por el público, marcan el ritmo de la acción dramática.

⁶⁸ Unos siete apartes para Ascanio, mientras que los protagonistas recurren a ese tipo de expresión una o dos veces, como mucho.

Apartado de todos, Ascanio revela sus secretos en un monólogo. Así es como se entera el lector o el espectador de todo lo que ignoraba hasta el momento: Ascanio es el conde de Monreal, que se hizo clandestinamente secretario por amor a Narcisa. Está, pues, en la misma situación que Carlos, con la diferencia de que, en el caso de Ascanio, los demás personajes siguen ignorando su estratagema, cuya existencia tampoco conocía hasta ahora el público. Lo que permite apreciar cuánto caracteriza el silencio la trayectoria dramática de Ascanio. Este, sin embargo, decide hablar con los demás personajes, en el momento preciso en que Tirso revela al lector/espectador su nombre y su situación:

Amor, vuestro absoluto y real respeto,
de conde de Monreal, me ha transformado
en secretario: de señor, criado.
Vuestro fuego es la causa; yo, el efeto.
En la contemplación⁶⁹ de tal objeto,
secretario me hiciera mi cuidado
de mí mismo, si no hubieran llegado
a profanar los cielos mi secreto.
Mira Narcisa apasionadamente
a don Rodrigo, para darme enojos,
y en vano, siendo así, callar presumo.
Es mina amor, y es fuerza que reviente,
cuando no por la boca, por los ojos;
él convertido en fuego; ellos, en humo. (p. 1427)

Así pues, esperamos que Ascanio se declare a su amada. Pero no ocurre nada de eso. Cuando la marquesa y su hermana salen a escena, Ascanio se aparta y no se muestra. Al comprender que las dos hermanas discuten porque Narcisa acaba de confesar su amor por Rodrigo, Ascanio decide no intervenir e irse. Un aparte resume sus intenciones, antes de que desaparezca:

¿Esto veo? ¿Aquesto escucho?
Desiguales competencias:
Narcisa se ha declarado,
el español es amado;
no hay que hacer más experiencias.
Caballero es don Rodrigo:
voy a probar su valor,
y si puede en él amor
más que la lealtad de amigo. (p. 1427)

⁶⁹ La palabra «contemplación» traduce a las mil maravillas lo pasivo y silencioso que ha sido Ascanio hasta este momento.

En definitiva es a Rodrigo, su rival, y no a su dama, a quien Ascanio decide hablar. No obstante, habrá que esperar al final de esta secuencia dramática para que el secretario empiece a romper su silencio.

En la escena siguiente se acentúa la rivalidad amorosa entre la marquesa y su hermana, dando lugar a una riña violenta. Tanto Aurora como Narcisa intentan disimular sus intenciones mediante falsas declaraciones y confidencias fingidas, al punto puestas en entredicho por nuevas revelaciones. Devorada por unos celos sin límites, Aurora hace cuanto está en su mano para alejar a su hermana menor de Rodrigo, pero esta intuye las motivaciones de la primogénita y la atrae hacia la misma trampa. En efecto, cuando Aurora anuncia que en adelante su intención es casarse con el duque de Guisa, cuyo hermano desea tomar a Narcisa como esposa, esta, que conoce el juego de su hermana mayor, hace como ella una falsa revelación, so capa de confidencia:

Ya
puedo declarar contigo
mis amorosos desvelos.
Por no dar causa a tus celos,
fingí amar a don Rodrigo,
siendo el conde de Borgoña
quien mi amor tiranizó [...],
déjame a Carlos, Aurora, y
deberete este estado. (p. 1429)

Fingiendo que cambia de pretendiente, Narcisa provoca los celos de su hermana, cuya reacción no se hace esperar. Aurora se enardece, amenaza e impone silencio a su hermana:

Si yo a quien soy no mirara,
te cerrara, necia, loca,
con un candado la boca
y la lengua te cortara.
¿Tú tienes atrevimiento
tan soberbio y licencioso
que a quien me da por esposo
de mi padre el testamento
oses mirar? (p. 1429)

Pese a esta amenaza, Aurora ha caído en las propias redes; no tiene más remedio que desdecirse y revelar que la unión con el duque de Guisa era pura invención para conocer los verdaderos sentimientos de Narcisa hacia Carlos. Así puede la hermana de la marquesa desmentir, a su vez, sus declaraciones: le dejará a Carlos, pero se casará con Rodrigo, que, según dice, ya le dio varias pruebas de amor...

Aurora está hecha una furia: «Los ojos te sacaré / primero que tal consienta» (p. 1429). Aunque señora de su palacio y de su hermana mayor, la marquesa ya no es aquí dueña de su lenguaje. Está tan celosa que no llega a ocultar sus sentimientos, aunque sean confusos. A diferencia de lo que pasa con Diana de Oberisel en *El castigo del pensó que*, todavía no se trata para Aurora de aprender a callar una pasión naciente. Primero tiene que identificar el objeto mismo de este amor, ya que, de momento, la envidia la lleva a desear a cuantos su hermana Narcisa presenta como sus pretendientes. Y todo ello no acontece con discreción y silencio, sino que da lugar a ruidosas manifestaciones de tiránico furor.

La verdad, con todo, se irá abriendo camino. En presencia de Rodrigo, Aurora se muestra determinada. Durante su tercer encuentro, la marquesa reitera el procedimiento del billete anónimo; un billete que, esta vez, le da directamente, pretextando que acaba de quitárselo a una dama del palacio que se enamoró de él. Aurora, por supuesto, sigue callando el nombre de dicha dama, pero sabe, a la par que reprende a Rodrigo, acicatear su curiosidad. El mensaje anónimo le convida a una cita nocturna en el terrero y la marquesa proporciona, con palabras encubiertas, nuevas informaciones sobre la identidad de la dama misteriosa:

La que os muestra amor [...]
 y agora os tiene confuso,
 es mi sangre, y tan hermosa,
 que no es mucho, si la veis,
 que la condesa olvidéis
 por ella. Ha de ser esposa
 de un ilustre potentado,
 con quien casarla pretendo;
 y así, del amor me ofendo
 que os muestra y he castigado. [...]
 No váis, Rodrigo, al terrero
 esta noche, ni ofendáis
 su secreto, si os preciáis
 de leal y caballero. (p. 1431)

Aurora, como vemos, aún no se compromete. El silencio que mantiene respecto a la identidad de la dama que escribió el billete es estratégico, pues abre paso a una ambigüedad total: son muchas, en palacio, las parientas de la marquesa susceptibles de amar a Rodrigo. Como dicha dama es en realidad Aurora, la marquesa se desdobra en dos personajes: una primera Aurora, señora de su estado como de su palacio, que quiere gobernar a todos y en particular a Rodrigo; y una

segunda Aurora, desconocida y misteriosa, que se sustrae a la autoridad de la primera pues sabe que está prendada del noble español. Este desdoblamiento del personaje permite al dramaturgo traducir las vacilaciones de la marquesa: luchan en ella su naturaleza reacia al amor y su posible inclinación por Rodrigo. En resumidas cuentas, mediante el pretexto alegado de una dama desconocida, la marquesa puede vivir su amor de manera virtual, hasta que las dos Auroras acaben por ser una sola. Semejante estratagema nos recuerda la de Diana de Belflor en *El perro del hortelano*, cuando inventa, para ocultar su propia pasión, la existencia de una amiga que quiere a un hombre de condición inferior. La invención de un *alter ego* anónimo constituye una forma de silencio parcial, que aquí permite a Aurora confesarse sin hacerlo su inclinación por Rodrigo, una especie de decir sin decir que se dirige a sí misma.

Pero ella no es la única destinataria de este mensaje a medias palabras. También lo es Rodrigo, a quien por primera vez se dirige Aurora recurriendo al lenguaje –silencioso– de los ademanes. Para igualar el favor de Narcisa –que había dado su pañuelo a Rodrigo, herido en la mano–, la marquesa le da una cinta al noble español para que pueda vendar su herida. «¡Tanto favor!», exclama Rodrigo, sorprendido; pero en seguida le desengaña Aurora: «No es favor / ocasionado de amor, / sino de necesidad» (p. 1432). Como ya hemos observado, en aquellas «intercadencias del amor» que caracterizan a tantas heroínas de las comedias palatinas, las palabras vienen a desmentir el ademán; pero este ha dicho mucho más que aquellas. Aurora se apodera del pañuelo manchado de sangre de Rodrigo y, con el pretexto de quemarlo, se lo lleva, revelando en un aparte la verdadera motivación de esta nueva actitud: «¡Ay sangre, que poco a poco / me abrasáis! Pues que ya os toco, / ¿quién bastará a resistiros?» (p. 1432). No cabe duda de que Rodrigo, desde ahora, es el único objeto del amor de la marquesa.

En las últimas escenas de esta primera secuencia del acto segundo, Ascanio se reúne con Rodrigo y por fin se decide a hacerle la confidencia que había anunciado ya desde la escena quinta de la primera jornada. Rompe su silencio revelando a Rodrigo su verdadera identidad, su amor por Narcisa y los motivos de su presencia clandestina en el palacio de la marquesa:

Competencias,
que entre nuestras ascendencias
pasaron a los extremos
de bandos y enemistades,
me han quitado la esperanza

con que el matrimonio alcanza
dulce unión de voluntades. (p. 1433)

Amante silencioso porque no tiene esperanzas de casarse con Narcisa –ya se anuncia su futuro fracaso dramático–, Ascanio, cuando decide hablar, lo hace a diestro y siniestro, pues dice más de lo debido sobre los sentimientos de su amada:

No ha media hora que a las dos
(digo, a Aurora con su hermana)
vi riñendo, y que decía
que de vuestra gallardía,
digna elección de Diana,
vuestro valor y nobleza,
tan enamorada estaba,
que haceros dueño intentaba
del oro de su belleza. (pp. 1433-34)

En vez de limitarse a pedir a Rodrigo que no corteje a Narcisa, Ascanio le informa tontamente de la inclinación de esta. No solo le faltó hasta ahora el valor de declararse a su amada, sino que, por hablador, corre también el riesgo de perder a su dama. A raíz de estas declaraciones, Rodrigo deduce en efecto que su misteriosa dama es Narcisa y se dispone a hablar con ella en el terrero.

La secuencia nocturna del terrero aparece, a primera vista, como el exacto eco de la de *El castigo del pensé que*. Viene igualmente situada en el último tercio del segundo acto y obedece al mismo esquema; pero cabe señalar no obstante que la acción, en *Quien calla otorga*, está algo simplificada, ya que una sola dama habla con Rodrigo.

Como en *El castigo del pensé que*, el cuadro nocturno se abre con el monólogo de un personaje femenino. Aurora presenta aquí otro semblante. Su aceptación del sentimiento amoroso ya es total:

Ya, envidia, os habéis trocado
por otro afecto mayor:
envidia, ya sois amor
verdadero y declarado.
Harto caro os ha costado,
pues sabéis, alma rendida,
que él dio sangre, y vos, la herida. (p. 1434)

Tras reconocer que le tiene amor a Rodrigo, Aurora tendrá en adelante que encontrar los medios para significar su inclinación al protagonista masculino. Pero tendrá que hacerlo con estricto respeto del decoro. Por eso opta de nuevo por callar su identidad a lo largo de

su diálogo nocturno con el noble español. Pese a las insistentes preguntas de este, se niega a mostrarse:

AURORA Hay tantos impedimentos
en casa, y puede la envidia
que de vos algunos tienen
tanto...
DON RODRIGO ¿De mí?
AURORA ...que me obliga
a que de vos me recate. (p. 1435)

Encubre su identidad, limitándose a declarar que ella es la autora anónima del billete amoroso dirigido a Rodrigo, lo que en realidad le sirve para hablar de la marquesa y para sugerir que esta le tiene amor:

AURORA Me castigan
porque ayer os escribí
otro papel.
DON RODRIGO ¿Quién podía
por eso a vos castigaros?
AURORA Quien os recela, y os mira
con pasión, y es poderosa.
DON RODRIGO ¿Es la marquesa?
AURORA ¿Y no es dina
de vuestro amor la marquesa? (pp. 1435-36)

Es esta una declaración amorosa en tercera persona: se dio un paso decisivo.

El diálogo pronto se convierte en un juego de acertijos⁷⁰, mientras que en el mismo momento salen Ascanio y Carlos, cada uno por su lado, para espiar la escena. Entonces es cuando Rodrigo, con el fin de descubrir la identidad de su misteriosa dama, pretende estar seguro de que es Narcisa. Pero la marquesa le desengaña al punto:

No lo soy, por vida mía;
que Narcisa quiere al conde.
[...] Aquí habita
cierto conde disfrazado,
a quien amorosa mira
la dama que os desvanece. (p. 1437)

Ascanio, en el colmo de la felicidad, en seguida deduce de ello que es amado por su dama. Pero también Carlos, por su lado, cree de repente que Narcisa le quiere. Tirso saca aquí buen provecho de los

⁷⁰ «Pues, ¿quién soy?» le pregunta Aurora a Rodrigo (p. 1437), y este reitera la pregunta poco después: «¿Quién sois, pues?» (p. 1438).

cambios de identidad de los dos condes en el primer acto, recurso duplicado cuya función dramática aparece ahora claramente.

Al negar ser Narcisa, Aurora da a entender, en dos ocasiones, que es la marquesa. Así le pregunta a Rodrigo:

Y si fuese yo la misma,
¿pesáraos de que os amara? (p. 1437)

La tercera persona se ha convertido en un *yo*: Aurora empieza a identificarse completamente con la dama desconocida cuya existencia inventó. Sin embargo la decencia le prohíbe ir más lejos. Otro discurso viene pronto a desmentir, como es debido, su declaración anterior:

Pues tampoco soy Aurora,
porque esa a Carlos dedica
su libertad. (pp. 1437-38)

A continuación Aurora se hace pasar por Sirena o por Arminda, que ambas son primas de la marquesa y viven en palacio. Ello satisface la curiosidad de Ascanio, que se marcha muy contento de lo que acaba de oír. Carlos hace lo mismo, pero con intención de volver acompañado para dilucidar el misterio y saber por fin quién es la dama desconocida.

No obstante, el diálogo amoroso se prosigue un poco más. Rodrigo finge el despecho amoroso para obligar a su dama a revelar su verdadero nombre. Acorralada, la marquesa consigue salir del paso con un enigma:

La que mañana,
cuando Aurora salga a misa
con sus damas, como suele,
al entrar de mi capilla
tropezase, yendo vos
a tenella, y con fingida
industria os dejare un guante,
esa es la que os desatina.
Y con esto, adiós. (p. 1438)

Aurora no dirá más y, marchándose, añade al silencio del enigma, a aquella promesa de revelación hasta entonces aplazada, el silencio de su ausencia⁷¹.

⁷¹ Tras salir Rodrigo, la secuencia nocturna se acaba con un contrapunto paródico: un diálogo amoroso a ciegas y a tientas entre el gracioso Chinchilla y la dueña doña Brianda. Aquí también, como es frecuente en la obra de Tirso, la parodia es doble. Por una parte, Chinchilla imita de forma burlesca los amores de su amo, y por otra parte, la escena es, de por sí, una caricatura de los diálogos nocturnos. Así re-



En el tercer acto Tirso acelera el ritmo de la intriga. En una primera secuencia, el supuesto mayordomo de Aurora anuncia que su amo, Carlos, quiere casarse con Narcisa, puesto que la marquesa le tiene en menos. Por lo tanto, la acción se cierra un poco más en torno a la protagonista femenina: como esta ofensiva del conde la pone en la obligación de escoger, Aurora anuncia que se casará con Carlos en cuanto llegue al palacio. Dispone de muy poco tiempo para elegir definitivamente entre el conde y Rodrigo, tanto menos cuanto que la situación se complica, pues la perspectiva de ver a su hermana menor casarse con Carlos despierta los celos de la marquesa. Otros dos monólogos atestiguan sus tormentos interiores.

Pero la acción ya se centra en la evolución de Rodrigo. Por primera vez a este personaje le incumben dos monólogos, mediante los cuales el dramaturgo da particular relieve a las preocupaciones de un protagonista que, por cierto —lo demuestran sus diez apartes—, empieza por tener muchas dificultades para hablar. Hasta entonces, en efecto, Rodrigo no se ha mostrado silencioso, ni siquiera indeciso; pero la actitud de Aurora sembrará el desconcierto en su espíritu y sus palabras se harán menos seguras.

La segunda secuencia dramática del último acto es muy larga —abarca diez escenas— y muy compleja. Consta de cuatro episodios principales: la burla de Aurora, la intervención de Ascanio, la ofensiva amorosa de Narcisa y, por último, la contraofensiva de Aurora. La estructura de dicha secuencia muestra claramente que, más que nunca, es el momento en que la marquesa toma posesión del poder dramático.

El segundo bloque dramático se inicia con otro silencio de Aurora. Recordemos que la heroína ha anunciado de manera enigmática que una estratagema revelaría a Rodrigo la identidad de la dama misteriosa: esta se daría a conocer al salir de misa, tropezando cerca de Rodrigo, a quien dejaría un guante. Pero resulta que todas las damas del palacio desfilan una tras otra ante el noble español sin que ninguna tropiece. Finalmente es la dueña doña Brianda quien se cae y le da el guante al caballero español. Una vez más la revelación parece diferida. Pero este silencio-burla indica el giro lúdico que están tomando los amores de la marquesa. Juego del personaje femenino, al que el dramaturgo se asocia plenamente: este episodio es para Tirso la ocasión de parodiar el tópico de la caída fingida, y resulta tanto más di-

cuerda Tirso irónicamente los dos diálogos de la secuencia del terrero en *El castigo del pensó que*, burlándose con irrisión de este tópico del que tanto abusa.

vertida cuanto que recuerda, en el modo burlesco, el tropiezo de Diana en *El perro del hortelano* y el de Madalena en *El vergonzoso en palacio*.

Después de esa escena de burla Rodrigo se ve enfrentado al silencio-disimulación de Ascanio, que le hace creer que conoce la identidad de su misteriosa dama, pero no dice más. Tampoco se resuelve Ascanio a declararse a Narcisa, aunque reconoce en un aparte que su silencio ante ella carece ya de sentido:

(*Aparte.*) pero pues Narcisa es cierto
que me quiere, necio estoy
en no decirle quién soy. (p. 1444)

Doble error: Ascanio no solo está demasiado seguro del amor de su dama, sino que también sigue negándose a hablarle. Su revelación tan esperada es aplazada de nuevo, y ello durará incluso hasta el final del acto.

Apenas ha salido Ascanio del escenario cuando aparece Narcisa, lo que da paso al primer diálogo entre el noble español y la hermana de la marquesa. Solo Chinchilla presencia el encuentro: es, pues, el momento oportuno, ya que Aurora ha anunciado oficialmente su futuro casamiento con Carlos, para que Narcisa manifieste su inclinación. Pero el silencio de Rodrigo, preocupado por su situación, impide en un principio las revelaciones de Narcisa:

NARCISA	¿No me habláis? ¿No respondéis? ¿En qué os habéis divertido?
DON RODRIGO	Siempre vive mi sentido en la confusión que veis. Perdonadme, gran señora, si en quimeras ocupado, se descuida mi cuidado de hablaros. (p. 1445)

Totalmente abstraído en su despecho amoroso, Rodrigo da a entender que su silencio y su tristeza se deben a la inclinación de Narcisa por un conde que, escondido en palacio, se muere de amor por ella. Narcisa no deja escapar la ocasión y, de manera indirecta, confiesa sus sentimientos: «Si fuéredes conde vos, / Rodrigo, pudiera ser» (p. 1445). Semejante favor amoroso, declaración verbal apenas encubierta, induce al gracioso Chinchilla –convencido de que Narcisa es la dama secreta que atormenta a Rodrigo– a apremiar a su amo a que hable. Por fin este se decide a declararse. Pero lo hace con mucha torpeza: todo lo que dice es confuso, se embaraza con detalles sin importancia y oscuras alusiones al conde de Monreal –insinuaciones

incomprensibles para Narcisa puesto que ignora la verdadera identidad de Ascanio—:

Gran señora,
no soy conde; pero agora
ese favor solemnizo,
puesto que yo sé de vos
que del fuego en que me abraso
olvidada... [...]
Estimáis otro trasunto
(mejor diré original)
que del conde de Monreal
trasladáis. (p. 1445)

Por falta de informaciones, no puede ni quiere decir más. Impacientado por tantos rodeos y circunloquios, Chinchilla interrumpe a su amo y acaba por tomar la palabra para hacer la declaración amorosa en lugar y nombre de Rodrigo. Una declaración desde luego más prosaica en boca del gracioso y que, por tanto, no tendrá ningún valor. Entonces es cuando Aurora surge, pone fin al diálogo, separa a los tres personajes y reduce a Chinchilla al silencio.

La ofensiva de Carlos al principio del acto ya había obligado a Aurora a pronunciarse; el comportamiento de Narcisa le fuerza ahora a reaccionar con urgencia:

Sin duda que don Rodrigo
a Narcisa el alma ha dado;
mas si él me lo ha confesado,
¿qué dudo? ¿Qué es lo que digo?
Declárese mi afición;
que ya no es razón, deseos,
que améis por tantos rodeos
cuando aprieta la ocasión. (p. 1447)

La trayectoria dramática de la marquesa coincide por fin con la de Diana de Oberisel. Una vez aceptada su pasión y elegido el objeto de su amor, Aurora tiene que aprender ahora a expresar sus sentimientos por sí misma —y no por la vía indirecta de una dama desconocida— sin por ello transgredir las normas del decoro.

Recorre primero al lenguaje silencioso de los ademanes. Tras ordenarle a Rodrigo que traiga un búcaro de agua, la marquesa finge que la encuentra salada y reconviene al protagonista masculino por no haber catado el agua que le da de beber. Desorientado, Rodrigo no sabe qué decir, pues el agua que acaba de probar, bebiendo directamente de la salvilla, no tiene ningún sabor a sal.

Siempre os sabe bien a vos
lo que a mí me sabe mal. (p. 1447)

Tal es la respuesta enigmática de Aurora, que deja al español pensativo. Pero la marquesa no se conforma con esto: obliga a Rodrigo a beber, después de ella, del mismo recipiente, exactamente donde ella ha bebido. El tono de Aurora se ha vuelto áspero y tajante, pero la actitud, hartó simbólica, expresa algo diferente: compartir la misma agua y beber del mismo recipiente constituyen ya una invitación a compartir la misma vida; los dos protagonistas, además, dejarán la huella de sus labios en la misma parte del búcaro; sus labios, en cierto modo, van a reunirse en un beso de amor sugerido con mucho ingenio. La habilidad de la marquesa, significada por la sutileza del dramaturgo, logra así limitar la indecencia de su comportamiento. Cuando sus palabras solo son reproches severos y órdenes implacables, sus actos dicen en silencio su inclinación.

La marquesa, a continuación, acumula otras formas de lenguaje indirecto. Le pide a Rodrigo que le enseñe qué son el amor y los celos y le propone representar una escena de riña amorosa entre Carlos y ella —desempeñando Rodrigo el papel del conde y Aurora el suyo propio⁷². En verdad, ya no se puede hablar aquí de silencio. A medida que finge una riña de celos, Aurora resume todo su recorrido dramático y revela así a Rodrigo que ella es la dama desconocida. Por consiguiente se trata más bien de una ruptura del silencio. Una ruptura del silencio que se realiza en particular por medio de las rupturas del discurso teatral: de manera significativa la marquesa finge que se equivoca y, cuando supuestamente tiene que dirigirse a Carlos, le llama «Rodrigo» repetidas veces:

Don Rodrigo..., digo, Carlos.
De ordinario me equivoco
cuando trato de los dos;

⁷² A propósito de esas escenas recurrentes en el teatro de Tirso, Darst cuenta seis utilizaciones de este procedimiento, que agrupa bajo el título «el amorío fingido-verdadero» y que describe así: «This repeated moment is a play-within-a-play where one character convinces another (with whom he is in love) he pretend to be the person whom the character supposedly loves. [...] In every case, the spectator experiences the effects of a visual irony, for he knows that the feigned lover is also the real lover, who is expressing his love feelings under the guise of a wake-believe paramour» (1980, p. 32). Volvemos a encontrar estas escenas de teatro dentro del teatro en *El Aquiles* (II, escena 8), *La venganza de Tamar* (II, escena 6), *Celos con celos se curan* (vv. 2272 y ss.), *Amor y celos hacen discretos* (III, escenas 4 y 8) y *El amor médico* (vv. 3282 y ss.).

mas yo, cuando estoy con vos,
del conde me acuerdo poco. (p. 1449)

Incluso le explicará a Rodrigo las reglas de este juego teatral:

Tomad en aqueste paso,
pues representáis a dos,
lo que veis que os toca a vos,
y de esotro no hagáis caso,
y vaya el cuento adelante. (p. 1449)

Así, entre burlas y veras, la marquesa le revela por fin al noble español que le quiere, mientras que el artificio del juego teatral le permite desdecirse –y de ese modo, cubrir las apariencias– cada vez que Rodrigo descifra sus palabras con demasiada claridad. Finalmente, este acaba por entender que es amado por la marquesa y rompe en seguida el silencio, a pesar de unas últimas vacilaciones, iniciando una entusiasta declaración de amor en la que estallan su alegría de saberse amado y su voluntad de justificar su actitud pasada. La profusión y la exuberancia de sus palabras, que el dramaturgo traduce al final por una acumulación de substantivos yuxtapuestos que abarca más de cuatro versos, son tales que Aurora tiene que interrumpirle:

DON RODRIGO	[...] a creer que aquella nieve de vuestra mano salió; que aquel papel escribió; que el listón que alma os debe fue favor más que piedad; [...] que adorara considero, sin dar causa a vuestras quejas, nieve, papel, listón, rejas, noche, tinieblas, terrero, celos, pendencias, castigo, disgustos, enigmas, guante...
AURORA	Basta, basta. ¿Habláis amante como conde o don Rodrigo? (p. 1450)

No por ello concluye el juego teatral, que le permite a Aurora recurrir a otras formas de expresión silenciosa. Primero viene el lenguaje del cuerpo: fingiendo que está enfadada con Carlos, cuyo papel sigue desempeñando Rodrigo, le invita, para hacerse perdonar, a tomar la mano que le tiende; mano ofrecida, en esta escena de teatro dentro del teatro, al conde Carlos, pero en realidad tendida a Rodrigo, que comprende perfectamente el sentido de tal comportamiento. Viene luego el silencioso lenguaje del enigma. Rodrigo le pregunta a Aurora si ama a Carlos y la marquesa replica brevemente antes de

hacer mutis: «Quiero; pero no le quiero» (p. 1450). Sin embargo Tirso se esmera en no escribir la misma comedia que la primera parte de su díptico. La marquesa de Saluzo no irá, pues, tan lejos, en la exploración del silencio amoroso, como Diana de Oberisel. Experimentará en cambio otro tipo de silencio, que no tiene su equivalente en *El castigo del pensó que*.

Esta larga secuencia dramática del último acto se acaba con un monólogo de Rodrigo, el primero desde el principio de la comedia. Las revelaciones a medias palabras de la marquesa han suscitado en él una firme voluntad de hablar y de aprovechar la ocasión que se le presenta:

Si el atreverse es ventura,
y esta consiste en hablar,
yo me voy a declarar
con Aurora, gane o pierda:
que no es la vergüenza cuerda,
que se pierde por callar. [...] *Al mayordomo llamó;*
que va por el conde advierto;
callando, ¡cielos!, me ha muerto,
pero no pienso olvidalla;
pues si dicen que *quien calla*
otorga, que me ama es cierto. (p. 1451)

Está resuelto a poner fin a su pasividad y su silencio⁷³, y a arriesgarlo todo. Así da pruebas de valor amoroso y todo parece llevarle hacia el éxito, con mayor motivo ahora, pues posee una nueva clave para comprender el silencio femenino: aquel silencio no es forzosamente rechazo, puede ser consentimiento.

El personaje de Ascanio, que volvemos a encontrar en la penúltima secuencia del tercer acto, nada tiene que ver, ni mucho menos, con este nuevo Rodrigo. Todavía no se atrevió a hablarle a Narcisa, aun cuando queda persuadido de que es amado por su dama. De manera significativa aparece aquí en compañía de Chinchilla, el único, al parecer, que consiente escuchar sus confidencias. Le explica que prefiere aplazar otra vez su declaración a Narcisa, pues espera la ocasión, según él más propicia, de la boda de la marquesa. De tanto permanecer

⁷³ Nótese que este silencio pasivo de Rodrigo es muy provisional en *Quien calla otorga*. Solo interviene a partir del momento en que descifra el mensaje de Aurora, cuando por fin descubre la identidad de la famosa dama encubierta que hasta entonces le quería en secreto. Al fin y al cabo, la cuestión del silencio de Rodrigo se plantea muy tarde en esta comedia, y de manera muy breve ya que, tras la experiencia de su primer fracaso, decide sin tardar declararse a la marquesa.

en la clandestinidad y callar, Ascanio condena sin remedio sus aspiraciones amorosas al fracaso.

Rodrigo, en cambio, se esfuerza por conocer los sentimientos de la marquesa durante una última entrevista a solas con Aurora. Ella le pide que le dicte un billete para el conde Carlos, cuya llegada es inminente. Nos encontramos en una situación contraria a la de *El castigo del pensé que*: aquí Rodrigo es quien dicta y Aurora quien escribe. Así tiene el protagonista masculino la oportunidad de demostrar toda su habilidad para ser merecedor de casarse con la marquesa. Una habilidad que, como suele ser el caso en el teatro tirsiano, se manifestará esencialmente por una extrema destreza en el manejo del lenguaje, siendo el dominio de la expresión el remate de una larga iniciación en los lenguajes y en los silencios del amor. Rodrigo triunfa: dicta una carta con rima y de triple lectura. Escrito para acoger a Carlos, el billete se divide en realidad en dos columnas. La primera mitad se dirige al conde para rechazarle, la segunda resulta ser un mensaje de amor que Rodrigo dedica a la marquesa. El amante corto de *El castigo del pensé que* pasa a ser aquí maestro en el arte de amar, a semejanza de don Lope en *Amar por arte mayor*. Tras declararse con tanta habilidad por medio del billete dictado, Rodrigo le pide a Aurora que se muestre tan clara como él, sabiendo ahora hablarle de manera inteligible:

Si pueden más por escrito
mis penas que de palabra,
y en vos mi esperanza labra
la dicha que solicito,
no divirtáis la respuesta
que espero callando agora.
Respondedme, gran señora,
que poco un *sí* o un *no* cuesta [...],
yo iré, si me amáis, en fin,
a ver si en vuestro jardín
la ocasión al conde gano.
Y advertid que si calláis,
suspendiendo al que os adora,
quien calla otorga, señora,
y así, a todo os sujetáis. (p. 1453)

No solo ha acabado Rodrigo por desentrañar el sentido del silencio amoroso femenino, sino que además le ofrece a Aurora la oportunidad de poder mostrar su amor callando, de poder decirlo sin decirlo. La marquesa ya no tiene por qué multiplicar las estratagemas para manifestar sus sentimientos: para responder al discurso amoroso de

Rodrigo, bastará con que guarde el silencio más elocuente, ese silencio de consentimiento mencionado por la frase paremiológica que el dramaturgo utiliza como título. Rodrigo comprende que ha de acudir al jardín para sellar su unión con su dama.

Así se acaban las trayectorias dramáticas de Aurora y Rodrigo. Él parece por fin haber descubierto la verdadera naturaleza del amor:

Si así alcanza quien espera,
si así amor que calla otorga,
si así servicios se premian,
esposa del alma mía,
píntese el amor sin lengua,
con corona la esperanza,
laureada la paciencia. (p. 1454)

El silencio aparece aquí como el más auténtico de los lenguajes de amor, cuando se hace silencio activo y está secundado por la esperanza y la paciencia⁷⁴.

Pero si es pasivo y si no lo nutre la esperanza, el silencio amoroso conduce al fracaso. El personaje de Ascanio sirve para demostrarlo. Cuando aparece en el desenlace y por fin declara su nombre a la marquesa y a su hermana, hasta resulta ridículo, haciendo —de manera significativa— su petición de mano en tercera persona⁷⁵. Pero todo se acabó ya, pues Aurora se casa con Rodrigo y ha dado la mano de Narcisa al conde Carlos. Al enterarse de que llega tarde, Ascanio queda sin voz y se resigna a volver a su tierra: esa vuelta al punto de partida es la metáfora de su regresión absoluta y el signo de su fracaso dramático.

En resumidas cuentas, *Quien calla otorga* permite al protagonista masculino librarse del castigo al que le llevaron los errores de su *penseque*. Al final de su segundo itinerario dramático, Rodrigo no solo ha vencido su falta de perspicacia y de atrevimiento, sino que además ha sabido demostrar una sutil ingeniosidad en el ejercicio de su palabra amorosa. En la segunda parte del díptico, aparece muy alejado del silencio-inhibición de Mireno y coincide más bien, en el desenlace, con el silencio activo de don Íñigo en *Palabras y plumas*.

⁷⁴ Rodrigo coincide aquí, al final de su iniciación, con el amor silencioso y liberal de don Íñigo en *Palabras y plumas*.

⁷⁵ «Si enojos, bandos y guerras, / en amistades y amor / es justo que se conviertan, / por albricias, bella Aurora, / del esposo y de la vuestra, / dad al conde de Monreal / a Narcisa, pues por ella / vuestro secretario ha sido» (p. 1455).

Por lo que se refiere al recorrido dramático de la marquesa, resulta ser muy diferente del itinerario de Diana en *El castigo del pensé que*. Esta tenía sobre todo que aprender a dominar su expresión y sus silencios amorosos; Aurora tiene primero que hacer el aprendizaje del amor. Elige después varias formas de expresión silenciosa para declararse y utiliza por último un silencio absoluto para significar su consentimiento ante el amor de Rodrigo. Así nos damos cuenta de que, dentro del marco siempre idéntico de las comedias palatinas –género privilegiado para describir el difícil aprendizaje del lenguaje y de los silencios del amor–, Tirso demuestra en *Quien calla otorga*, si se compara con *El perro del hortelano*, *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del pensé que*, una capacidad muy sutil de innovación.

CONCLUSIÓN

En *El pretendiente al revés* y *Amar por arte mayor* los protagonistas enamorados, frente a la amenaza exterior de una pareja de señores tiránicos, están obligados a desarrollar varias estrategias para preservar su felicidad. Porque no puede haber, cuando se trata del amor, rivalidad declarada entre un vasallo y su señor, la pareja de vasallos se ve condenada a ocultar sus amores: primero para procurar que el señor no tenga conocimiento de esa pasión; y luego para preservar esos amores y darles alguna oportunidad de triunfar. Por tanto, este silencio forzado engendra, entre los dos protagonistas amorosos, una falta de comunicación que tienen que superar sin tardar, sea protegiéndose mediante el silencio-huida –principal recurso de Carlos y de Sirena en *El pretendiente al revés*–, sea inventando nuevos modos de comunicación, es decir, lenguajes codificados que les permitan corresponder uno con otro y, al mismo tiempo, someterse a la ley del silencio impuesta por los señores. En esto reside todo el arte de amar en silencio que don Lope y doña Elvira despliegan con indiscutible maestría en *Amar por arte mayor*. Es un arte eminentemente positivo puesto que permite triunfar de los abusos de poder y de los excesos de palabra del señor, de su esposa o de su hermana –y Tirso multiplica las proezas de escritura para traducir esas hábiles estrategias victoriosas–. Y es un arte eficaz, puesto que, utilizado para salvar un vínculo amoroso que preexiste a las pretensiones del señor, les deja a los vasallos el tiempo y la posibilidad de hacerlo aceptar por sus señores. Abandonado durante el desenlace, sigue siendo un recurso provisional, un medio pasajero para triunfar de una opresión de la palabra. Por eso recuerda la estrategia de los jóvenes protagonistas obligados a callar sus verdaderas inclinaciones a sus padres hasta que estos no puedan sino aceptarlas. El silencio, desde este punto de vista,

aparece como un ingenioso remedio para salvar unos amores sinceros pero injustamente contrariados.

En *Palabras y plumas* el callar es un valioso recurso para los protagonistas víctimas de las vicisitudes de las intrigas de poder. Pero la verdad paremiológica que ilustra toda esta comedia le permite a Tirso destacar una nueva modalidad de uso del silencio, que resume la fórmula de Íñigo: «obrar callando». El silencio, siempre acompañado o seguido de actos, es el fundamento de una inagotable generosidad de amor, la cualidad más elevada del amante liberal según Tirso de Molina.

En las tres comedias palatinas cuyo análisis concluye este capítulo, observamos que las intrigas políticas van desapareciendo de estas obras, al igual que desaparecen poco a poco las presiones exteriores –un padre o un hermano, por ejemplo– que podrían poner en peligro a los protagonistas enamorados. En este marco preservado, Tirso se dedica esencialmente a la cuestión de la liberación de la palabra amorosa. Para las heroínas de estas tres comedias, callar una inclinación naciente es una de las reglas que deben respetar, una obligación a la que no pueden escapar. Por eso la hija del duque de Avero, la condesa Diana de Oberisel o la marquesa Aurora explotan todos los recursos del silencio para dar a conocer su inclinación sin por ello transgredir el decoro al que están sometidas. Con este fin inventan unos lenguajes de sustitución muy sutiles, que sirven para eludir la interdicción de hablar: lenguaje de los ojos, lenguaje del cuerpo, lenguaje de los favores. Luego, ante un pretendiente cohibido que les obliga a redoblar su audacia, rompen parcialmente este silencio de las palabras y recurren a una forma de expresión indirecta para crear nuevos lenguajes, enigmáticos o ambivalentes, a medias palabras o de palabras encubiertas. Así es como adquieren un perfecto dominio del silencio y del lenguaje, y llegan a revelar a su pretendiente, sin decirlo nunca completamente, el amor que sienten.

Muy distinto es el aprendizaje que Tirso reserva a los protagonistas masculinos. La palabra –cuyas condiciones de liberación sigue explorando el dramaturgo– no está amordazada, en este caso, por una voluntad de decencia: ninguna ley del silencio pesa sobre los personajes masculinos –a no ser la que los obliga a no divulgar su amor para no deshonorar a su dama–. La inhibición de la palabra amorosa, en realidad, tiene otros motivos: es fruto de la vergüenza en Mireno y consecuencia de una falta de perspicacia en Rodrigo. Pero en ambos casos, ese tipo de silencio –el cual, porque se le añade una actitud pasiva, no tiene nada que ver con el silencio activo de Íñigo– se presenta como un obstáculo que el protagonista debe imperativamente

superar para probar su nobleza y obtener como recompensa la mano de su amada. Si esa inhibición no es superada conduce a un fracaso riguroso e inexorable, como hemos visto con Rodrigo en *El castigo del pensó que*. Así demuestra Tirso que el silencio pasivo en el personaje masculino –que puede ser, es verdad, una etapa provisional en un protagonista que teme decir su amor a su dama– es fundamentalmente negativo si se mantiene hasta el desenlace. Negativo no solo porque no lo compensan los actos, sino también porque demuestra que el protagonista no consigue superar su miedo –miedo a hablar para Mireno y miedo a creer en el amor de una condesa para Rodrigo–. En este sentido Rodrigo se puede asimilar a un tipo de condenado por desconfiado. En el teatro tirsiano los personajes silenciosos a causa de su cortedad no pueden triunfar: su silencio amoroso, hecho de miedo y de pasividad, aparece al fin y al cabo como un comportamiento negativo.

CAPÍTULO V

SILENCIO Y VALOR

INTRODUCCIÓN

Ha llegado el momento de hacer un balance de los resultados hasta aquí obtenidos a lo largo del análisis del valor ético del silencio en el teatro de Tirso de Molina. Un breve repaso de las conclusiones formuladas a propósito de cada uno de los campos considerados (santidad, poder, honor, amor) pone en evidencia lo relativo del silencio como valor: por estar estrechamente relacionado con las circunstancias particulares de cada situación dramática, no pasa de ser un medio provisional. Sin embargo puede ocurrir –en el terreno de la santidad, exclusivamente– que el silencio también llegue a ser un valor absoluto, total e indiscutiblemente positivo.

EL SILENCIO DE SANTIDAD, VALOR ABSOLUTO

En el campo de la santidad el silencio constituye un elemento importante en la obra de Tirso. En el pecador empedernido que parece condenado a las penas eternas del infierno, un silencio ocasional es un medio para ilustrar la capacidad de sumisión, aun pasajera, del personaje. Silencio-sumisión momentáneo de Margarita ante su padre en *Quien no cae no se levanta*, y silencio-obediencia constante en Enrico frente al único hombre a quien quiere y respeta, su padre, en *El condenado por desconfiado*: estas dos modalidades son el signo de una futura sumisión a Dios. Así, el saber callar constituye una etapa indispensable e inevitable en el camino que lleva a la redención y a la santidad.

En otros personajes, devotos o simplemente virtuosos, pero cuya santidad está todavía por revelar, el silencio puede aparecer como un momento clave en su evolución dramática. Beatriz –en *Doña Beatriz de Silva*– y Maroto –en *La dama del Olivar*–, después de muchas

peripecias, se encuentran apartados de los demás personajes y con resignación callada –otra forma de sumisión, que aquí es aceptación de su suerte– sufren la injusticia de los hombres. Entonces, en ese momento de soledad, es cuando puede surgir por fin la palabra divina. El silencio provocado por un movimiento de retiro, forzado o voluntario, puede, pues, constituir una circunstancia previa que prepara al personaje tirsiano para recibir la palabra divina. En el aislamiento y el silencio más profundos, el protagonista recibe la revelación de su santidad.

Por otra parte, en los personajes cuya santidad ya está probada, el silencio es virtud primera: silencio de modestia, prudente discreción, recato; la aptitud del protagonista santo para hablar poco infunde a todos respeto y admiración. La Santa Juana, que sin duda es el personaje tirsiano de santidad más exaltada, también es el personaje cuyos silencios son los más ricos. Se manifiestan en ella, llevados al extremo, no solo el silencio de la penitencia consentida y el silencio del recogimiento, espacios del diálogo solitario con Dios, sino además, y por primera vez, el silencio místico: más allá del silencio dirigido a los demás, que permite comunicarse a solas con Dios, figura la contemplación muda, el éxtasis, durante el cual la simbiosis con la divinidad alcanza tal nivel que las palabras resultan inútiles. En este sentido Juana es la encarnación misma del silencio, muda señal de la santidad, símbolo mudo, pero tan elocuente, de la potencia divina.

De ahí que, en la perspectiva eminentemente cristiana del dramaturgo mercedario, todos estos silencios estén dotados de un valor muy positivo. Bastará, para confirmarlo, volver al itinerario muy particular de San Bruno, el fundador de los Cartujos y protagonista de *El mayor desengaño*. Las etapas dramáticas que llevan a Bruno a apartarse de todo y a dejar de hablar son, en efecto, tres desengaños sucesivos engendrados por la palabra. En esta perspectiva hagiográfica, la palabra tiene una connotación negativa, pues implica un exceso: empleada con descomedimiento por Bruno, le conduce al fracaso en el terreno amoroso; desfalleciente en el terreno político, dicha palabra ocasiona inexorablemente su desgracia; por último, la insolente palabra de un Dión demasiado seguro de su salvación le vale la condena eterna y constituye para Bruno la prueba de la vanidad de su sabia elocuencia de teólogo. El silencio aparece de nuevo como la única vía posible para acceder a Dios: Bruno, en consecuencia, creará una nueva orden monástica fundada en la penitencia y el silencio absoluto.

Así pues, no hay silencio negativo en las obras hagiográficas de Tirso. En ellas, por el contrario, callar es una de las virtudes esenciales

del personaje santo o, al menos, la etapa previa que permitirá alcanzar la santidad.

EL SILENCIO DE PODER, VALOR RELATIVO

En el campo político las cosas no son tan sencillas. El silencio no es valor absoluto, sino, prioritariamente, instrumento que forma parte de una estrategia de poder. Para la reina María, constituye, de manera ejemplar, el fundamento de un arte teórico y práctico de gobernar bien. A través de la utilización estratégica del silencio en *La prudencia en la mujer*, se percibe toda la prudencia de la mujer-monarca, quien recurre sucesivamente al silencio-suspense –sabe callar sus intenciones en el momento de castigar a un traidor–, al silencio-perdón –sabe no divulgar el segundo complot del que ya la traicionó–, al silencio-paciencia –sabe amordazar su cólera y esperar el momento oportuno para revelar su inocencia– y al silencio-prudencia –sabe castigar a un culpable sin injuriarle nunca ni calumniarle–. Así, llevado al más alto grado de la perfección por la reina María, el arte de callar y de callarse adquiere un valor sumamente positivo, que lo convierte, junto con la prudencia y la discreción, en el signo de la nobleza de un comportamiento político.

En los tres dramas de privanza que he estudiado (*Del enemigo, el primer consejo, El amor y el amistad y Privar contra su gusto*), el silencio sigue apareciendo como un medio al servicio de una estrategia, pero lo es en el marco de una estrategia más limitada. Es esencialmente un instrumento de poder que permite a uno o a dos personajes ejercer de manera provisional cierto dominio sobre los demás. Lo cual consiste, para un rey o un conde, de acuerdo o no con su privado, en practicar el arte de la disimulación, es decir, en utilizar el lenguaje con mesura, en dosificar o incluso en retener informaciones esenciales. Y esto se hace con varios objetivos: las más de las veces para expresar su autoridad, a veces para reprimir o castigar, o también para poner a prueba la lealtad de sus súbditos. Las formas de ese silencio son, en particular, el silencio-interrupción, el silencio-censura o el silencio-encarcelamiento, que permiten al personaje gobernante acallar a uno o a varios súbditos. Actúe el monarca solo o de acuerdo con su privado, este recurso al silencio, limitado en el tiempo, parece ser benéfico en la medida en que ayuda eficazmente a resolver los conflictos expuestos al principio de dichos dramas.

Como puede apreciarse, el silencio, en este caso, es solo un medio y no un fin en sí. Asimismo, cuando lo utiliza el privado a espaldas de su rey y se convierte en una forma de contrapoder, nunca está encaminado a poner en entredicho la autoridad del monarca o a posibilitar

su sustitución. En *Privar contra su gusto*, por ejemplo, al privado don Juan solo le sirve para preservarse de un rey a veces tiránico con él. Porque sabe callar su palabra amorosa y disimular su palabra política inventando a un personaje misterioso, don Juan, con este semisilencio hecho de ocultaciones y reparos, consigue protegerse de los abusos de poder de su rey e integrarse totalmente en la corte de Nápoles. Su silencio-disimulación de ningún modo es negativo, pues no es más que un medio, y un medio provisional, para alcanzar unos objetivos leales, a la par que es una etapa necesaria en el camino que lleva a don Juan al dominio perfecto de su palabra y a una plena incorporación en la corte napolitana. Por lo tanto podemos concluir que, en el campo político, el silencio adquiere un valor positivo global, aunque relativo.

EL SILENCIO DE HONOR, VALOR RELATIVO Y COMPLEJO

Cuando se aborda la cuestión del honor en el teatro de Tirso, la complejidad de la noción de silencio va intensificándose. El silencio no solo dista mucho de aparecer como un valor absoluto, sino que es objeto de una destacada relativización. No es más que un instrumento, puesto al servicio de una estrategia sometida al tiempo y a las circunstancias, una opción provisional cuya valoración depende de factores externos y del objetivo perseguido por quien lo utiliza. Todo ello se deduce de las cuatro comedias analizadas en este estudio, dos obras trágicas y dos obras cómicas. Las tragedias se sitúan en el *después* de la deshonra (es el caso de *Escarmientos para el cuerdo*) o muestran la progresión de un personaje hacia la deshonra (*La venganza de Tamar*); mientras que las comedias se limitan más bien a enfocar el *antes* de la deshonra, de una deshonra que no llega a consumarse en el desarrollo de la obra, pero que puede ser vivida de manera imaginaria por un personaje.

En las tragedias la deshonra genera a menudo en sus víctimas una voluntad de silencio. Para los personajes ofendidos es preciso no sacar a la luz la infamia que sufrieron, no tanto para restarle trascendencia como para no aumentarla ofreciéndola a la vista de los demás. Frente a esta actitud propia de los personajes deshonrados, el ofensor, asimismo, puede guardar silencio simplemente para ocultar su culpabilidad. Es el caso de Manuel en *Escarmientos para el cuerdo*: para él, callar su falta constituye en realidad una mentira por omisión, que le permite escapar de la justicia de los hombres. Revelando al mismo tiempo lo vil y desleal que es el protagonista, ese silencio cobarde cobra un valor totalmente negativo, como estrategia de un traidor que se niega a reparar la deshonra que provocó.

Esto no excluye que el silencio del ofensor –mejor dicho, del futuro ofensor– pueda a veces conllevar cierta connotación positiva. Así ocurre en *La venganza de Tamar*: ante el amor prohibido, por incestuoso, que le inspira su hermanastra Tamar, el silencio de Amón funciona primero a modo de freno bastante eficaz. El hijo de David, en efecto, pasa de un primer silencio que es rechazo de su propia inclinación incestuosa, a un segundo silencio que es disimulación ante los demás de un sentimiento que ya ha aceptado. Y mientras puede a pesar de todo callar su pasión, la deshonra no ocurre. En este sentido su silencio constituye una barrera benéfica, aunque frágil. En cuanto se quiebre dicha barrera, en cuanto Amón ya no consiga vencerse, cometerá la transgresión que provocará su perdición. El silencio, en este marco particular, es un intento de dominarse, aquello que permite salvaguardar el honor, mientras que la palabra, fracaso de esta aspiración al control de sí mismo, desencadena la violencia y engendra la deshonra.

En las comedias los peligros son de menor importancia: la deshonra todavía no ha sucedido y si aparentemente hay un drama de honor, es porque un personaje cree, por equivocación, haber sido deshonrado. En tal circunstancia, el duque de Cleves de *Amar por razón de estado* o don Sancho de Urrea en *El celoso prudente* adoptan la misma actitud: se valen de un silencio de honor táctico, fundado en la paciencia y la prudencia. Volvamos a examinar, al respecto, las diferentes etapas del itinerario dramático del celoso prudente, recorrido que permite seguir pormenorizadamente el difícil aprendizaje del silencio de honor. Tras un silencio-amparo momentáneo, en el que tiene propensión a negar la eventualidad de una deshonra venidera, Sancho, al igual que el duque de Cleves, elige un silencio táctico, una estrategia de espera, con el fin de observar y de vigilar el comportamiento de su esposa. Luego, cuando piensa tener la prueba de su deshonra, el silencio se convierte para él en un modo de acción, a un tiempo rigurosa medicación para curar su honor ultrajado y expresión de una voluntad de vengarse en secreto. Dicha elección se traduce por el recurso a un silencio-aplazamiento, pues la venganza es diferida mientras no se pueda ejecutar a espaldas de todos. Así el silencio, en cada etapa de este itinerario, resulta ser el arma primera en el combate por la defensa del honor o por la reparación de la deshonra. Siendo elemento de una estrategia, constituye, para el hombre de honor, el camino obligado para llegar a cumplir con su deber.

En cuanto a las intrigas amorosas, a veces complejas, que se desarrollan en el marco de estas dos comedias de palacio, tampoco son ajenas a la noción de silencio de honor. El punto de partida de *Amar*

por razón de estado es un error —grave contravención del honor— cometido por Enrique: ha divulgado parcialmente sus amores secretos con Leonora. Le será forzoso, a continuación, recurrir al silencio de la disimulación y callar su amor por razón de estado, a fin de expiar y reparar su falta, según una estrategia que la misma Leonora, entre reparos, omisión y secreto, ha concebido. En *El celoso prudente* volvemos a encontrar el mismo tipo de comportamiento, pero exacerbado. El silencio cómplice de Diana y de Lisena, su hermana menor, es un silencio de honor en la medida en que, precisamente, procura preservar el honor de esta ante su padre. En cuanto a los silencios por alusiones, insinuaciones, dosificación o retención de informaciones constituyen una amplia estrategia de la disimulación de la que se valen los jóvenes protagonistas enamorados para alcanzar sus metas y oponerse a la voluntad paterna. Así y todo, para Leonora y Enrique, tanto como para Diana, Lisena, Sigismundo y Alberto, la estrategia del silencio no pasa de ser un instrumento provisional, que nunca llega a poner en entredicho la autoridad de un padre o de un hermano. En el desenlace, unas revelaciones sucesivas dejan ver todo lo que, temporal y tácticamente, había sido objeto de una silenciosa ocultación.

De modo que, fuera del caso marginal de Manuel, personaje desleal que miente mucho más de lo que calla, el silencio tirsiano ni es disimulación perversa ni máscara de hipocresía. Lejos de aparecer como una precaución ridícula susceptible de conducir a una descalificación del código del honor, es un recurso indispensable y, por eso, positivo, para cumplir con las exigencias del honor o para ocultar una deshonra. En ambos casos es prueba, en el personaje, de un dominio de sí mismo y de su palabra.

EL SILENCIO DE AMOR, VALOR AMBIVALENTE

Del silencio de amor se puede decir de entrada que es tan ambivalente como el silencio de honor, si no más todavía. En este campo también callar o callarse puede ser positivo o negativo, según las circunstancias. En las comedias serias en que la relación amorosa de los vasallos es amenazada por un señor rival (*El pretendiente al revés* y *Amar por arte mayor*), el silencio de la pareja es esencialmente defensivo. Se trata para ellos de callar el vínculo que los une. Signo de su sumisión, este silencio les da la posibilidad de preservar, de defender y hasta de salvar su amor. Aunque deben imponer silencio a sus sentimientos —lo que hacen con muchos apremios y poniendo en peligro su amor, ya que pierden a veces toda posibilidad de comunicarse—, este tipo de disimulación es positivo. Positivo, en primer lugar, por-

que es un silencio estratégico y, por ende, provisional: al final los vasallos revelan sus amores secretos a los señores y logran así verlos recompensados por la clemencia señorial. Y positivo, en segundo lugar, porque este silencio suyo se compagina con el aprendizaje del dominio de la palabra: como tienen que aprender a comunicarse en presencia de poderosos rivales, los vasallos inventan un nuevo lenguaje, una forma de decir sin decir, que acaban dominando hasta triunfar. Ante la fuerza de su inclinación mutua y la ingeniosidad que han desplegado para preservarla —en particular la sutileza de su estrategia del silencio— los señores tienen un buen motivo para ejercer plenamente su clemencia.

El tipo de silencio que aparece en *Palabras y plumas* es muy diferente. Ilustrando el refrán que sirve de título a esta comedia seria, la oposición entre palabra y acción se resuelve en beneficio de esta: la acción, antes que la palabra, será signo de la lealtad amorosa del pretendiente. Será manifestación de una cariñosa generosidad que prefiere los actos sin palabras a las palabras sin actos. Lo que confirman, *a contrario*, las tres comedias palatinas estudiadas posteriormente: *El vergonzoso en palacio*, *El castigo del pensé que* y *Quien calla otorga*. Si el silencio de Mireno paraliza su evolución dramática, si el de Rodrigo le condena al fracaso y le impide casarse en el desenlace con la condesa Diana, es porque su forma de silencio no desemboca, como el de Íñigo en *Palabras y plumas*, en la acción. Al revés, se trata de un silencio-vergüenza, un silencio-miedo, un silencio-inhibición de su valor, que conduce, a un tiempo, a un mutismo y una inacción voluntarias. De no ser secundado por los actos, el silencio de amor, en el caso de los protagonistas masculinos, cobra matices negativos y provoca, con tal que no salgan de él, el fracaso dramático de los mismos¹.

Pero no es esta la única forma de silencio que aparece en las comedias palatinas. Frente a los protagonistas masculinos que intentan superar, no sin torpeza, su silencio-inhibición y su inacción, los personajes femeninos, por su parte, tienen que hacer el aprendizaje del dominio de sus sentimientos amorosos; deben, en un primer momento, saber acallarlos —silencio-pudor— y aprender, luego, a revelarlos a sus pretendientes con otro medio que el de la palabra hablada. Volvemos a encontrar aquí el arte del decir sin decir, que permite a las jóvenes observar la ley del silencio; ley que la decencia y el decoro requieren y que, al mismo tiempo, les incita a desarrollar otros modos de expresión: el lenguaje de los ojos, el de los favores, el del cuerpo.

¹ No solo el de Rodrigo en *El castigo del pensé que*, sino también el de Ascanio en *Quien calla otorga*.

Las palabras, sin embargo, cuando las emplean, se hacen lenguaje a dos luces, enigmático o contradictorio, de modo que el silencio no llega a quebrarse del todo por un discurso claro e inteligible. Por ser meramente provisional y no cuestionar ni la autoridad paterna ni las leyes del decoro que rigen la sociedad dramática, este silencio parcial de iniciación al amor es recompensado positivamente por el dramaturgo en el desenlace. Así pues, fuera del silencio-inacción de los vergonzosos del amor, los silencios amorosos resultan, globalmente, positivos.

PRIMERAS CONCLUSIONES

Tirso y Calderón

De modo aún más global, pese a que el silencio adquiriera un valor relativo y variable según las circunstancias, se puede decir que callar o callarse es un medio positivo mientras sea provisional y no se utilice con malas intenciones. Salvo en el terreno hagiográfico, donde aparece como una virtud imprescindible para alcanzar la santidad, el silencio no debe ser más que un elemento dentro de una estrategia temporal. En cambio, si constituye un fin en sí mismo –la disimulación engañosa de un amante desleal (don Juan en *Escarmientos para el cuerdo*) o la de un hijo pérfido (Absalón en *La venganza de Tamar*)– o si deriva en el apocamiento –el mutismo-inacción de Rodrigo en el *El castigo del pensó que*–, el silencio adquiere indudables connotaciones negativas.

Déodat-Kessedjian, en su estudio del silencio en el teatro calderoniano, saca unas conclusiones análogas, especialmente en lo relativo a la esfera del honor:

A través de los itinerarios dramáticos de don Lope o de don Gutierre², el silencio nos ha aparecido como un «arte de la conducta», como la única estrategia posible para salvaguardar al honor. Aunque no sea un valor absoluto [...] es, la mayoría de las veces, símbolo de prudencia y sabiduría³.

Hemos de constatar, al fin, que el silencio aparece casi siempre como el instrumento privilegiado para la preservación del honor, imprescindible para quien desea seguir proclamando «soy quien soy»⁴.

² De *A secreto agravio, secreta venganza* y *El médico de su honra*, respectivamente.

³ Déodat-Kessedjian, 1999, p. 242.

⁴ Déodat-Kessedjian, 1999, p. 291.

De modo que no puedo sino compartir la opinión de Déodat-Kessedjian cuando concluye sobre «la positividad esencial del silencio, y en particular del silencio de honor»⁵. Desde este punto de vista —el del valor ético del silencio— Tirso y Calderón participan, en efecto, al igual que muchos de sus contemporáneos, de una valoración sumamente positiva del silencio. Y si hay alguna diferencia entre ellos, es una diferencia de tratamiento relativa a la tonalidad prevaleciente de sus universos dramáticos respectivos, más bien sonriente y optimista el uno, más trágico el otro, tal como tendré ocasión de mostrar cuando aborde el análisis del silencio dramático.

Silencio y nobleza

Esta positividad global del silencio, por muy relativa que pueda ser en algunos casos, requiere, a su vez, ser interpretada. Y tal vez haya que partir de la observación de la incapacidad general del gracioso para guardar el silencio. Al respecto, y prescindiendo de muy raras excepciones, se puede decir que la aptitud para el silencio aparece como un rasgo propio del personaje noble, como un rasgo específico, en el teatro, de la constitución del personaje aristocrático.

Ingeniosidad en la disimulación (los jóvenes protagonistas de *El celoso prudente*), habilidad en el arte del decir sin decir (Madalena en *El vergonzoso en palacio*, Diana en *El castigo del pensó que*, y don Lope y doña Elvira en *Amar por arte mayor*), osadía en la oposición al príncipe (la del privado don Juan en *Privar contra su gusto* o la de los vasallos enamorados en *El pretendiente al revés* y *Amar por arte mayor*) o en la defensa contra la autoridad paterna (Madalena en *El vergonzoso en palacio*), prudente discreción del gobernante (la reina María en *La prudencia en la mujer*) o del esposo amenazado (don Sancho de Urrea en *El celoso prudente*), forma suprema, por último, del sacrificio del amante liberal (el «obrar callando» de don Íñigo en *Palabras y plumas*): el silencio, en su perfección, define el modelo del comportamiento noble.

Pero esta asociación entre positividad del silencio y excelencia de la conducta aristocrática no puede, a su vez, cobrar su plena significación si no la inscribimos en el marco, más general, de la historia de las mentalidades, es decir, en un marco histórico más amplio, que nos permita entender mejor las complejas implicaciones de nuestro tema.

⁵ Déodat-Kessedjian, 1999, p. 307.

SILENCIO E HISTORIA DE LAS MENTALIDADES

Me valdré, para guiarme en mi propósito, del muy interesante trabajo de J. J. Courtine y de C. Haroche: *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*.

Partiendo de una paradoja —tener que expresarse, tener que callarse— sobre la cual construyen su reflexión, los dos estudiosos elaboran una historia del «florecimiento de la expresión», que los conduce a esbozar otra historia, la del nacimiento de un hombre sin pasiones. Mientras que la primera parte se basa ampliamente en la tradición fisiognómica y en sus textos de medicina o de estética, la segunda se fundamenta en los manuales de urbanidad, en las artes de la conversación, en los tratados de retórica y también en los escritos de los moralistas. Así, pues, el libro describe:

la historia del control de la expresión, de sus exigencias religiosas, de sus normas sociales, políticas y éticas que han contribuido desde el Renacimiento a la aparición de cierto tipo de comportamiento social, emocional, sentimental y psicológico fundado en el destierro de los excesos, en el amordazamiento del cuerpo⁶.

Tras evocar el fenómeno del «florecimiento de la expresión» entre el siglo XVI y el XIX, J. J. Courtine y C. Haroche muestran que dicho fenómeno corresponde, paradójicamente, a un proceso de individualización que tiende al mismo tiempo a una domesticación de las pasiones:

En los rostros, los gestos, las conversaciones, el silencio; en [...] los manuales de urbanidad, las artes de la conversación, o incluso las artes de callar, la individualización mediante la expresión llevada a cabo entre los siglos XVI y XVIII remite en definitiva a una imagen del «yo» que hace de este un refugio, una posesión, un bien. [...] El trato, la conversación, pueden provocar la pérdida de uno mismo; por el contrario, la soledad, el silencio serían capaces de proteger la integridad individual. Por lo tanto, la individualización mediante la expresión forma parte de la historia de la progresiva interiorización, por parte del sujeto, de tensiones que son el resultado de su inmersión en un conjunto de relaciones y de dependencias sociales más estrechas y complejas. [...] Y en este proceso en el que se forman las estructuras psicológicas del hombre occidental moderno, figura un elemento crucial, al que ya se ha aludido: el dominio de sí mismo, que poco a poco impondrá al conjunto de los comportamientos in-

⁶ «L'histoire du contrôle de l'expression, de ses exigences religieuses, de ses normes sociales, politiques et éthiques qui ont contribué dès la Renaissance à l'apparition d'un type de comportement social, émotionnel, sentimental, psychologique fondé sur la mise à l'écart des excès, la mise au silence du corps» (J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, pp. 15-16).

dividuales y de las diferentes actividades humanas una exigencia de mesura⁷.

Los autores de esta *Histoire du visage* observan, al respecto, que los debates sobre la conversación, la vida en sociedad y la soledad se multiplican entre el siglo XVI y el XVIII. Así es como se desarrolla una nueva literatura de corte que no se limita a meros manuales de trato social. Algunas obras plantean cuestiones fundamentales sobre la relación entre individuo y colectividad, esfera privada y esfera pública, sociedad civil y sociedad política; cuestiones estas que han aparecido con insistencia en el análisis de las obras tirsiánicas y que los tratados de urbanidad exploran sistemáticamente a partir del siglo XVI. Con este fin, los tratados se basan en la práctica de la conversación, «práctica fundamental de la sociedad civil, tal como esta se constituye y desarrolla a lo largo de los siglos XVI y XVII»⁸, y describen y prescriben «los comportamientos expresivos e idiomáticos propios de la corte»⁹. Así pues, algunos manuales de urbanidad mencionan varias formas de «exilios interiores», llamados también «soledad de espíritu», que pueden producirse en el seno mismo de una asamblea concurrida:

La abstracción en uno mismo, esa presencia silenciosa, ausente del mundo, atestigua las exigencias paradójicas de la privatización de las conductas. El individuo es progresivamente inducido a la obediencia de una obligación doble: necesita desunir dentro de sí el lugar exterior del cuerpo, esa parte de su ser que debe a los demás, del espacio interior en el que se pertenecerá a sí mismo. Una diferencia socava lo más profundo del sujeto, que poco a poco va dividiéndose. La abstracción en sí mismo es el momento de una delimitación que circunscribe el lugar del fuero interno,

⁷ J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, pp. 159-60: «Dans les visages, les gestes, les conversations, le silence; dans [...] les livres de civilité, les arts de la conversation, ou bien même les arts de se taire, l'individualisation par l'expression entre le XVI^e et le XVIII^e siècles renvoie en définitive à une représentation du moi qui en fait un abri, une possession, un bien. [...] Le commerce, la conversation peuvent provoquer une perte de soi-même; à l'inverse, la solitude, le silence préserveraient l'intégrité de soi. L'individualisation par l'expression s'inscrit ainsi dans l'histoire de l'intériorisation progressive, par le sujet, des tensions qui résultent de son immersion dans un ensemble de relations et de dépendances sociales plus serrées et complexes. [...] Et dans ce processus où se forment les structures psychologiques de l'homme occidental moderne, un élément crucial, déjà évoqué: la maîtrise de soi, qui va étendre de proche en proche à l'ensemble des comportements individuels et des différentes activités de l'homme une exigence de mesure».

⁸ J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, p. 176: «pratique fondamentale de la société civile, telle que celle-ci se constitue et se développe entre les XVI^e et XVII^e siècles».

⁹ «les comportements expressifs et langagiers à la cour» (J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, p. 176).

domicilio y refugio último de la persona, al amparo de un cuerpo que se ofrece a las miradas, de un rostro que, a un tiempo, le protege y ya no le pertenece. Porque el rostro y los ojos son signos de un intercambio, expresión exterior de un compartir. Hay que unir entonces en un mismo punto lo que ha sido separado, vencer el sentimiento de su división en las formas del desdoblamiento de sí mismo, cuando a un tiempo se refuerzan las disciplinas y las obligaciones sociales y se afirma la individualidad. [...]

Así pues la frontera, esa clara separación que oponía el hombre en sociedad al hombre solitario como habitantes de dos mundos distintos, se ha ido desplazando hacia el interior mismo del individuo; frontera que le atraviesa, y tiende a confundirse con el sentimiento de una partición entre la exterioridad del cuerpo y la interioridad del alma. Y que, con ese mismo movimiento, separa la palabra del silencio¹⁰.

El lector habrá notado varias similitudes entre estos análisis y algunas de las observaciones que he hecho en mi estudio. Aparece, primero, la idea de que el silencio dirigido a los demás permite a quien lo practica refugiarse en sí mismo y, por ende, protegerse. Luego figura la oposición entre el hombre en sociedad y el hombre en solitario, que no deja de recordar la distinción tradicional, presente en el universo dramático del Siglo de Oro, entre *corte* y *aldea*. Esta misma distinción nos ha permitido oponer el lenguaje artificial de la corte a la palabra transparente o al silencio solitario del mundo rústico. Ahora bien, numerosos itinerarios dramáticos inventados por Tirso ponen en escena el recorrido de un personaje que debe abandonar la soledad y el silencio, sencillos y apacibles, del mundo campesino, para confrontarse con el universo mucho más poblado de la corte,

¹⁰ J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, pp. 180-81: «Le retrait en soi-même, cette présence silencieuse, absente au monde, témoigne ici des exigences paradoxales de la privatisation des conduites. L'individu est progressivement amené à obéir à une double contrainte: il lui faut disjoindre en lui-même le lieu extérieur du corps, cette part de soi qu'il doit aux autres, de l'espace intérieur où il s'appartiendra. Un écart se creuse, au plus profond du sujet, qui peu à peu se divise. Le retrait en soi est le temps d'une délimitation qui circonscrit le lieu du for intérieur, domicile et refuge ultime de la personne, à l'abri d'un corps offert aux regards, d'un visage qui tout à la fois le protège et ne lui appartient déjà plus. Car le visage et les yeux sont signes d'un échange, expression extérieure d'un partage. Il faut conjoindre alors en un même point ce qui a été séparé, surmonter le sentiment de sa division dans les formes du dédoublement de soi, quand tout à la fois se renforcent les disciplines et les contraintes sociales et s'affirme l'individualité. [...] C'est ainsi que la frontière, la claire séparation qui opposait l'homme en société à l'homme solitaire comme les habitants de deux mondes distincts, s'est peu à peu déplacée à l'intérieur même de l'individu; elle le traverse désormais, et tend à se confondre avec le sentiment d'un partage entre l'extériorité de son corps et l'intériorité de son âme. Et, dans le même mouvement, elle disjoint la parole du silence».

con su complejidad y sus artificios. El lenguaje y el silencio son aquí las claves del éxito. Así es como el protagonista de *Privar contra su gusto* y los vasallos enamorados de *El pretendiente al revés* se ven obligados a vivir en la corte y a renunciar, pues, a su aislamiento. Sin embargo, gracias al aprendizaje de un nuevo lenguaje, que radica en sustituir el lenguaje transparente de la aldea por el lenguaje más artificial, a menudo codificado, de la corte —lo que ocurre cuando los personajes saben callar sus sentimientos— y mediante el aprendizaje de este silencio que les permite salvaguardar su esfera privada, dichos protagonistas logran triunfar e integrarse plenamente en el universo cortesano. Sus recorridos, pues, parecen ilustrar el proceso descrito anteriormente por J. J. Courtine y C. Haroche —el desplazamiento hacia el interior del individuo de la frontera que separaba al hombre en sociedad del hombre solitario—.

Dedicándose luego a delimitar los orígenes del silencio, J. J. Courtine y C. Haroche escriben, en un capítulo titulado «Archéologie du silence»:

El silencio no podría ser, por lo tanto, el único patrimonio del solitario, y significar la ruptura de los lazos sociales. El hombre de palabras es un hombre de silencio; lo recuerdan manuales de urbanidad, artes de la conversación, tratados de retórica y libros de fisiognomía a lo largo de los siglos XVI y XVII. La cuestión del silencio ocupa un lugar considerable en estas obras, que rigen los comportamientos del cuerpo al igual que los del lenguaje en la vida personal y pública. [...] Las conductas silenciosas tienen su raíz en lejanos orígenes estoicos y abarcan realidades complejas: para algunos de estos textos el silencio es ante todo un imperativo religioso, para otros una norma social, o incluso una necesidad política. O, por último, para otros, una exigencia «natural» del cuerpo¹¹.

Tras lo cual estos autores explican que en los tratados de fisiognomía siempre se ha considerado la medida como un imperativo moral esencial. Las formas corpóreas medias, y no las extremadas, son signos exteriores de dicha virtud: «para Aristóteles, como para las obras de la Edad Media, se reconoce al sabio por la “mediocridad” de

¹¹ J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, pp. 211-12: «Le silence ne saurait donc être le seul lot du solitaire, et signifier la rupture du lien social. L'homme de paroles est un homme de silence; manuels de civilité, arts de la conversation, traités de rhétorique, livres de physiognomonie le rappellent entre XVI^e et XVII^e siècle. La question du silence occupe une place considérable dans ces ouvrages qui régissent les comportements corporels aussi bien que langagiers dans la vie personnelle et publique. [...] Les conduites de silence proviennent de lointaines origines stoïciennes, et recourent des réalités complexes: pour certains de ces textes le silence est avant tout un impératif religieux, pour d'autres une règle sociale, pour d'autres encore une nécessité politique. Ou pour d'autres enfin une exigence “naturelle” du corps».

los signos»¹². De modo que se establece una correlación entre el silencio y cierta visión del cuerpo:

Así pues existe una concepción harto antigua, subyacente en la temática del silencio [...], según la cual el cuerpo se asemeja a un recipiente y la palabra a un fluido. Guardar silencio es entonces preservar la clausura del cuerpo, su contenido verbal¹³.

Lo que explica, en gran medida, las exhortaciones al silencio: se basan en un ideal de conservación de sí mismo, frente a la palabra vista como riesgo de desposeimiento:

Las críticas religiosas de la conversación considerada como divertimento mundano son, al igual que las exigencias del silencio, un recuerdo de los orígenes divinos de la imagen que hace del cuerpo ese receptáculo cerrado en el que conviven silenciosamente el sujeto y su Dios. Poseerse a sí mismo es entonces ser el guardián de las fronteras del propio cuerpo, «contenerse» en el interior de sí mismo. [...] El origen del imperativo de silencio que se extiende a lo largo de los siglos XVII y XVIII y que concierne a la cortesía y sus gestos, la conversación y las palabras es, por consiguiente, un antiguo modelo que presenta el cuerpo como recipiente hermético, amenazado sin cesar por el hecho de que las materias que encierra puedan escapársele. [...] Este cuerpo receptáculo, cuyo silencio parece proteger la clausura, cobra también sentido en un registro económico. [...] En este sentido el silencio es de oro y el exceso de palabras es, a un tiempo, la pérdida de un bien, un despilfarro y el derrame de un líquido, una incontinencia. Así nos topamos, tanto en la memoria de los saberes populares como en la tradición naturalista de fisiognomía, o en la de una moral de origen religioso, con una economía primitiva de la expresión en la que la palabrería se asemeja a una dejadez del cuerpo así como a la dilapidación de un patrimonio¹⁴.

¹² J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, p. 212: «pour Aristote, comme pour les ouvrages du Moyen Âge, le sage se reconnaît à la “médiocrité” des signes».

¹³ J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, p. 214: «On trouve ainsi sous-jacente à la thématique du silence [...] une conception fort ancienne où le corps s'apparente à un récipient et la parole à un fluide. Garder le silence c'est alors garantir la clôture du corps, sa contenance verbale».

¹⁴ J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, pp. 220, 221 y 222: «Les critiques religieuses de la conversation comme dissipation mondaine sont, tout comme les exigences du silence, un rappel des origines divines de la représentation qui fait du corps ce réceptacle clos où cohabitent silencieusement le sujet et son Dieu. Se posséder, c'est alors être le gardien des frontières de son corps, “se contenir” à l'intérieur de soi-même. [...] À l'origine de l'impératif de silence qui se répand au cours des XVII^e et XVIII^e siècles et qui concerne la civilité et ses gestes, la conversation et les paroles, il y a donc bien un très ancien modèle du corps comme récipient hermétique, sans cesse menacé par le fait que les matières qu'il renferme puissent lui échapper. [...] Ce corps réceptacle, dont le silence paraît garantir la clôture, prend également sens dans un

Verdades populares o naturalistas y exigencias éticas o religiosas coinciden, por lo tanto, para conformar una tradición que el siglo XVII recoge, y no inventa, y que las obras literarias, entre ellas el texto tirsiano, retoman a su vez. Remontándose a la Antigüedad, esta tradición sigue presente en el medioevo: Duby, cuando analiza el nacimiento del individuo entre los siglos XI y XIII, no vacila en asimilar los límites del cuerpo medieval al recinto de una morada íntima de la que hay que defender cada abertura¹⁵. Tal concepción de un cuerpo que se abre peligrosamente hacia el exterior y que requiere, pues, una estrecha vigilancia, para que nada entre o salga de él, conduce a una idea complementaria: la mujer, cuyo cuerpo por naturaleza está menos protegido que el del hombre, será objeto de una custodia particular:

El cuerpo femenino, más permeable a la corrupción por ser menos cerrado, requiere una guardia más atenta, y es al hombre a quien corresponde tal vigilancia. La mujer [...] debe estar bajo el poder de un hombre. Anatómicamente, está condenada a permanecer encerrada, en un recinto suplementario, a morar en el interior de la casa, a no salir sino escoltada, envarada en la envoltura más opaca de sus ropas. Hay que levantar ante su cuerpo un muro, el muro, precisamente, de la vida privada. Por naturaleza, por la naturaleza de su cuerpo, está obligada al pudor, al retiro; debe guardarse a sí misma¹⁶.

registre économique [...]. C'est en ce sens que le silence est d'or et que le trop de parole est tout à la fois la perte d'un bien, un gaspillage et l'écoulement d'un liquide, une incontinence. On rencontre ainsi, aussi bien dans la mémoire des savoirs populaires que dans la tradition naturaliste des physiognomonies, ou que dans celle d'une morale d'origine religieuse, une économie primitive de la parole où le bavardage s'apparente à un laisser-aller du corps ainsi qu'à la dilapidation d'un patrimoine».

¹⁵ «L'enveloppe du corps est ainsi, dans le monde des hommes, la plus profonde des clôtures, la plus secrète, la plus intime, et les interdits les plus rigoureux défendent de la briser. Maison forte donc, forteresse, ermitage, mais sans cesse menacé, assiégé [...]. Sur ce corps, il faut par conséquent veiller, et spécialement sur les pertuis qui percent la muraille et par où l'Ennemi peut s'infiltrer. Les moralistes appellent à monter la garde devant ces poternes, ces fenêtres que sont les yeux, la bouche, les oreilles, les narines, puisque par là pénètrent le goût du monde et le péché, la pourriture: vigilance assidue, comme aux portes du monastère ou du château» (Duby, 1985, p. 517).

¹⁶ «Le corps féminin, plus perméable à la corruption parce que moins fermé, requiert une garde plus attentive, et c'est à l'homme qu'en revient la surveillance. La femme [...] doit être au pouvoir d'un homme. Anatomiquement, elle est vouée à rester enfermée, dans une enceinte supplémentaire, à demeurer au sein de la maison, à n'en sortir qu'escortée, engoncée dans une enveloppe vestimentaire plus opaque. Il faut dresser devant son corps un mur, le mur, précisément, de la vie privée. Par natu-

El proceso, pues, es muy sencillo: la mujer, cuyo cuerpo se abre más peligrosamente hacia fuera, debe ser protegida. Protegida por el hombre, que cuida de ella y tiene que defenderla contra toda intrusión exterior. Y protegida por sí misma, ya que tiene que preservarse de toda agresión evitando, antes que nada, cualquier desahogo, es decir, sabiendo guardar silencio para conservarse. Esta es la raíz del silencio particularmente coercitivo que es impuesto a las mujeres y que volvemos a encontrar en el universo socio-dramático tirsiano.

J. J. Courtine y C. Haroche se dedican luego a demostrar y desmontar la complejidad del silencio. Aunque a menudo recomendado, en la edad clásica, por todos y para todos, no es un recurso infalible ni un imperativo moral indefectiblemente positivo. Su valor ético no es absoluto, y a veces es reversible:

También resulta necesario [...], al mismo tiempo y en un mismo lugar, saber callarse y saber expresarse. Por este motivo retóricos y teóricos del lenguaje [...] hacen del silencio «un arte del saber callar» y consideran que posee sus propios principios y reglas, tanto como el arte de saber hablar. [...] El arte de guardar silencio es por consiguiente complejo. Hay cosas que es preciso callar, otras que es imprescindible decir. Uno no podría contentarse con saber morderse la lengua. [...] Así se comprende cómo esas artes del silencio que acompañan la tradición de los tratados de urbanidad pueden concluirse mediante clasificaciones de los modos de callar que son a su vez maneras de hablar con el rostro. [...] Las prácticas del silencio estriban [...] en una ética fundada en la prudencia y la apreciación de las circunstancias: uno debe morderse la lengua oportunamente, según la ocasión y los lugares en los que se encuentra en el mundo, y según la consideración que debe a las personas con quienes conversa¹⁷.

re, par la nature de son corps, elle est astreinte à la pudeur, au retrait; elle doit se garder elle-même» (Duby, 1985, p. 518).

¹⁷ J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, pp. 224, 225 y 226: «Il faut [...] tout à la fois, en un même temps et en un même lieu, savoir se taire et s'exprimer. C'est pour cela que rhétoriciens et théoriciens du langage [...] font du silence "un art de se bien taire" et considèrent qu'il a ses principes et ses règles, tout comme l'art de bien parler. [...] L'art de garder le silence est donc complexe. Il y a des choses qu'il faut taire, d'autres qu'il faut dire. L'on ne saurait se contenter de savoir tenir sa langue. [...] On comprend ainsi comment ces arts du silence qui accompagnent la tradition des traités de civilité peuvent s'achever en classifications des manières de se taire par la langue, qui soient en même temps des façons de parler par le visage. [...] Les pratiques du silence reposent [...] sur une éthique fondée sur la prudence et l'appréciation des circonstances: on doit tenir sa langue à propos, selon le temps et les lieux où l'on se trouve dans le monde, et selon les égards qu'on doit aux personnes avec lesquelles on converse».

No obstante, esta complejidad del silencio, esta ambivalencia ética que lo hace a veces conveniente y otras condenable, no es un dato cronológicamente estable. Lo que en la edad clásica era considerado como un imperativo moral positivo, basado en una tradición filosófica antigua, en un conjunto de verdades populares y en las prácticas cristianas, pasa a ser, en el transcurso del siglo XVIII, mentira, hipocresía y falta de autenticidad. Entretanto, había nacido una nueva exigencia, una exigencia de sinceridad, de la que Rousseau se hará acérrimo defensor. Así comentan J. J. Courtine y C. Haroche dicha evolución:

Exigencia religiosa, norma de conducta en la vida civil, necesidad del ámbito político: ese imperio discreto del silencio que invade en el siglo XVII los comportamientos privados y públicos aparece cada vez con mayor nitidez a lo largo del siglo XVIII como un yugo en ocasiones insostenible. [...] El siglo XVIII [...] ha sacado a la luz la naturaleza compleja y paradójica del silencio. [...]

Nadie ha tenido palabras más duras que J. J. Rousseau contra esa sociedad de corte en la cual se han desarrollado y codificado las prácticas de la urbanidad y de la cortesía mundana. La sociedad de corte es una sociedad de la máscara¹⁸.

Según nuestros estudiosos, el *Oráculo manual* de Baltasar Gracián, modelo de los modelos para la sociedad aristocrática y mundana del siglo XVII, ofrece particular «materia para alimentar la denuncia por Rousseau de la sociedad de corte», dado que constituye «un arte de parecer», en el que «la apariencia siempre prevalece sobre la since-

¹⁸ J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, pp. 232 y 238: «Exigence religieuse, règle de conduite dans la vie civile, nécessité du politique: cet empire discret du silence qui pénètre au XVII^e siècle les conduites privées et publiques va apparaître de plus en plus nettement au cours du XVIII^e siècle comme un joug parfois insupportable. [...] Le XVIII^e siècle [...] a mis à jour la nature complexe et paradoxale du silence. [...] Personne n'a eu de mots plus durs que J. J. Rousseau contre cette société de cour où se sont développées et codifiées les pratiques de la civilité et de la politesse mondaine. La société de cour est une société du masque». Con ser conscientes de que fue Rousseau quien condicionó el modo de percibir el siglo XVII, J. J. Courtine y C. Haroche parecen, a veces, adoptar la visión deformadora del pensador dieciochesco: «Le regard sur l'univers de la société aristocratique et mondaine du XVII^e siècle s'est formé à travers les yeux de Rousseau. De la société de cour est restée l'image, *réelle sans doute*, d'un théâtre de l'intrigue, où le masque étouffe et réprime la physionomie authentique [...]. La lecture des manuels de civilité, des traités de politesse mondaine, des moralistes du XVII^e siècle semble bien donner raison à Rousseau. Partout, [...] on retrouve les grands traits de cette société à partir desquels il a mené sa critique» (J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, p. 240. El subrayado es mío).

ridad de las intenciones», lo que «conduce a Gracián a una apología de lo visible, del ojo y de la mirada»¹⁹.

Un cambio, insensible pero perceptible, aparece. El silencio, enfocado según las teorías de Rousseau, se convierte en ausencia de sinceridad, y esta concepción —una visión negativa del silencio— es la que hoy en día sigue inspirando a la mayoría de la crítica, especialmente a la que se interesa por el teatro del Siglo de Oro. Tal es el caso, en particular, de la crítica dedicada a las obras de Calderón, sobre todo cuando aborda el estudio de los dramas de honor. Como lo explica muy bien Déodat-Kessedjian²⁰, el código del honor promovido por Calderón no tardó en parecer inaceptable. Percibido como una obsesión enfermiza, basada en una pulsión sádica y sanguinaria, el honor adquirió rápidamente connotaciones negativas. Y el silencio —principal instrumento del honor— cobró también un valor negativo. Ya no era sino disimulo, en el sentido despectivo de la palabra; ya no era sino una forma de hipocresía. Así lo da a entender García Gómez en su estudio de la «incomunicación en la dramaturgia calderoniana»:

El silencio [...] es cepa de la que cuelgan en abundantes racimos el disimulo, el engaño a posta, el autoengaño inadvertido, el malentendido, el error preñado de peligros. El silencio pervierte la palabra, la cual de ser puente que comunica se convierte en vericuerdo de bosque que oculta y desorienta. El silencio deforma los mecanismos de la razón [...]. Este silencio no es, sin embargo, una simple estratagema inventada por los protagonistas para conseguir un fin concreto. Se trata de una necesidad impuesta, pero que ellos aceptan y justifican al asumir como cómplices y colaboradores un silencio que viene dictado por las exigencias de un determinado modo y peculiar manera de entender y vivir el honor²¹.

El silencio engendra, pues, una ausencia de comunicación, esa «incomunicación» que reina en las obras de Calderón. Peor aún, el silencio es, para Neumeister, una respuesta enigmática y sintomática que se da al desgarramiento de toda una época; según este crítico, todos los silencios que pueblan la literatura del Siglo de Oro son signos de la patología de una cultura en el ocaso, «una esquizofrenia social, que calla lo que la amenaza en el fondo»²²:

¹⁹ J. J. Courtine y C. Haroche, 1994, pp. 241 y 242: «Nulle part plus que dans *L'Homme de cour* de Balthazar Gracian, on ne saurait trouver matière à alimenter la dénonciation rousseauiste de la société de cour. [...] *L'Homme de cour* est donc un traité, un art du paraître. L'apparence l'emporte toujours sur la sincérité des intentions, et elle conduit Gracian à une *apologie du visible*, de l'œil et du regard».

²⁰ Ver Déodat-Kessedjian, 1999, pp. 239-41 y 305-06.

²¹ García Gómez, 1988, p. 15.

²² Neumeister, 1982, p. 222.

La ley del saber y callar indica permanentemente que los medios intelectuales del hombre barroco (ingenio, prudencia, discreción, cordura, industria) no se aplican para dominar la realidad sino para negarla (callar, disimular, simular, engañar, fingir, mentir)²³.

Esa condena sin reservas, nacida del análisis del teatro calderoniano, no se aplica solamente a Calderón, sino también al conjunto de la literatura del Siglo de Oro, es decir, tanto a Cervantes como a Lope de Vega o a Tirso de Molina²⁴. Verdad es que los análisis dedicados al estudio del silencio en la producción dramática tirsiana son inexistentes. Pero numerosos son, en cambio, los comentarios que atañen al honor en el teatro del Mercedario. Maurel, por ejemplo, titula así su estudio de *El celoso prudente*: «La demostración por medio de lo absurdo de la absurdidad del código del honor»²⁵. Y la mayor parte de sus aseveraciones tienden a mostrar que Tirso descalifica, en esta obra, el código del honor:

mediante una pura comedia de intriga, Tirso reduce a su mínima expresión el código del honor tan apremiante, al tiempo que explota escrupulosamente su lógica rigurosa. El código ha perdido todas sus posibilidades de drama hasta el punto de verse burlado.

[Tirso] descalifica el código del honor mediante la alegría, como Calderón lo hará más tarde mediante el horror²⁶.

Ahora bien, aquella «lógica rigurosa», de la que habla Maurel, tiene precisamente como fundamento el silencio de honor: él es el que frena a don Sancho, el que le impide ejecutar su venganza mientras no tiene la posibilidad de hacerlo en secreto. Comportamientos de don Sancho que Maurel juzga absurdos:

[Sancho] no podía tener mejores motivos para estar celoso, su honor no podía estar más gravemente comprometido. No se puede imaginar ven-

²³ Neumeister, 1982, p. 222.

²⁴ Ver Neumeister, 1982, pp. 222-23: «La expresión quizás más extremada de esa actitud de todo un siglo —actitud que, según el crítico, consiste en callar la realidad para negarla mejor— la encontramos, ya en sus comienzos, en el discurso con que, en *La fuerza de la sangre* de Cervantes, Leocadia suplica a Rodolfo, su seductor, que calle [...]. Esa arenga es un testimonio al menos tan importante de la ética de Cervantes como el mucho más citado discurso reconfortante del padre de Leocadia».

²⁵ Ver Maurel, 1971: «La démonstration par l'absurde de l'absurdité du code de l'honneur».

²⁶ Ver Maurel, 1971, pp. 440 y 445: «par le moyen d'une pure comédie d'intrigue, Tirso réduit à néant le code de l'honneur si contraignant, tout en exploitant scrupuleusement sa rigoureuse logique. Le code a perdu toutes ses possibilités de drame et se voit moqué. [...] [Tirso] disqualifie le code de l'honneur par la gaîté, comme Calderón le fera plus tard par l'horreur».

ganza más necesaria y legítima. Y, sin embargo, no sucederá nada, don Sancho no actuará; ¿por qué? A causa de su afán por observar estrictamente el código del honor.

[Ante su esposa, Sancho] disimula [...]. Se muestra enamorado, cariñoso, confiado, y adopta así la actitud contraria a la del marido ofendido, para preparar mejor su venganza. De tanto querer llevar a cabo el crimen perfecto, se condena a la impotencia; al aplicar a la letra el código del honor, en su formalismo más riguroso, este hombre de honor se convierte en el marido engañado más paciente que jamás se haya visto²⁷.

El silencio-disimulo y el silencio-aplazamiento de Sancho son pues, para Maurel, unas actitudes ridículas, de modo que Tirso, al descalificar –según dice el crítico– el código del honor, solo tiene una opinión negativa acerca del silencio.

CONCLUSIÓN

Esta digresión sobre la historia de las mentalidades ha permitido, en primer lugar, precisar el vínculo, por cierto evidente, que existía entre un fondo común de verdades tradicionales y de exigencias morales relativas al silencio, y el valor que cobra esta noción en el teatro de Tirso. Por otra parte, ha mostrado cuán relativo y fluctuante puede ser el valor ético conferido al silencio según las épocas históricas y cuán importante fue, por ejemplo, el peso del pensamiento de Rousseau en la generalización de una concepción negativa del silencio, ampliamente recuperada por la crítica contemporánea.

Por consiguiente, no habrá sido inútil evidenciar con mayor fuerza la positividad global atribuida por Tirso al silencio de honor. ¿Cómo pensar, en efecto, que el honor está descalificado en *El celoso prudente*, cuando todos los personajes –los padres, por una parte, las hijas y los jóvenes protagonistas por otra y, por fin, don Sancho de Urrea– se preocupan por salvaguardar su honor y ven su recorrido dramático recompensado por la conservación de este honor y por un desenlace feliz? ¿Cómo creer, ni por un instante, que el itinerario del celoso prudente –concebido por Tirso de tal modo que el mismo

²⁷ Ver Maurel, 1971, pp. 438-39: «[Sancho] ne pouvait avoir de meilleures raisons d'être jaloux, son honneur ne pouvait être plus gravement compromis. On ne peut imaginer de vengeance plus nécessaire et légitime. Et pourtant, il ne se passera rien, don Sancho n'agira pas; et pourquoi cela? Par un souci de stricte observance du code de l'honneur. [...] [Devant son épouse, Sancho] va dissimuler [...]. Il se montre aimant, tendre, confiant, et prend ainsi l'attitude inverse de celle du mari offensé, pour mieux ménager sa vengeance. À force de vouloir réaliser le crime parfait, il se condamne à l'impuissance; appliquant à la lettre le code de l'honneur, dans son formalisme le plus rigoureux, cet homme d'honneur devient le mari trompé le plus patient qui soit».

protagonista viene a ser la perfecta ilustración del silencio de honor—tenga como objetivo dar una visión negativa del código del honor? El silencio de honor, como hemos visto, es, las más de las veces, una estrategia, primero preventiva, luego curativa, ante la amenaza de la deshonra. Es un remedio: una solución de espera para cerciorarse de que efectivamente hubo traición, una solución de venganza para evitar la divulgación de la ofensa. Semejante silencio permite aplazar la ejecución de la venganza y evitar así, en el teatro de Tirso, la violencia y la tragedia.

Valor fundamentalmente positivo, pues, en el campo del honor, el silencio también adquiere un cariz muy positivo tanto en el campo del poder como en el del amor. Mientras no sea una mentira malintencionada, mientras no se utilice con malos fines y se conciba como provisional, el silencio no es hipocresía. Sigue siendo un instrumento útil, a veces imprescindible, para cumplir con un ideal de prudencia y de nobleza. Llega a ser una virtud esencial en el héroe devoto y se convierte, en el terreno de la santidad, en un valor absoluto.

CAPÍTULO VI

SILENCIO Y DRAMATURGIA

INTRODUCCIÓN

El presente capítulo, que se refiere a la relación entre las técnicas dramáticas utilizadas por Tirso y el tema del silencio, no pretende ser más que una primera aproximación. Porque se carece, tratándose del texto teatral, de instrumentos teóricos que permitan llevar a cabo un análisis exhaustivo. Cuando Larthomas, por ejemplo, describe los mecanismos del lenguaje dramático, solo puntualmente se interesa por el silencio, aludiendo sobre todo a silencios «escénicos», relativos al diálogo y a los personajes¹. En cuanto a Ubersfeld, Pavis y Vinaver, cuando se proponen definir las particularidades del texto teatral, abordan la cuestión del silencio, pero no la desarrollan². Y si Van den Heuvel es, sin duda alguna, uno de los primeros en profundizar en el tema desde un punto de vista literario, solo lo hace, sin embargo, para la novela y la escritura narrativa³. Por tanto, será preciso, a partir de los escasos elementos teóricos de que se dispone, aventurarse en un campo casi inexplorado y forjar instrumentos necesarios para este análisis.

De ahí que solo pueda abordar en este último capítulo un número muy limitado de obras, seleccionadas entre las que he analizado anteriormente. Elegí las que mejor permiten evidenciar con peculiar claridad algunos de los procedimientos creadores de lo que llamaré los «silencios dramáticos» elaborados por Tirso. De hecho, mi estu-

¹ Larthomas, 1980, pp. 162-68.

² Ubersfeld, 1993; Pavis, 1998; Vinaver, 1993. Pavis probablemente es quien va más lejos en este campo, pues dedica un artículo entero de su *Diccionario* al término *silencio*. En un párrafo titulado «dramaturgia del silencio», explica que este tema, mero «condimento» en el teatro clásico, se convierte, a partir del final del siglo XIX, en el elemento central de la composición dramática (p. 421).

³ Van den Heuvel, 1985.

dio solo examinará una tragedia (*La venganza de Tamar*), dos comedias serias, entre las cuales trataré un drama de privanza (*Del enemigo, el primer consejo* y *Amar por razón de estado*), y cuatro comedias palatinas (*El vergonzoso en palacio*, *Quien calla otorga*, *El castigo del pensé que* y *El celoso prudente*).

Pero antes explicitaré el sentido dado aquí a la expresión «silencios dramaturgicos». Con estos términos podríamos designar, claro está, el silencio convencional propio de la escritura dramática, que difiere de la escritura poética o de la escritura novelesca. Si, en efecto, el texto teatral (menos las acotaciones) es ante todo un diálogo, y si la palabra del autor viene encubierta por la multiplicidad de sus diversos emisores, los personajes, entonces el dramaturgo, por decirlo de forma somera, permanece continuamente silencioso. Pero el lenguaje dramático, desde luego, funciona de otro modo, mucho más complejo. La comunicación teatral supone, en efecto, una doble o, mejor dicho, una triple enunciación⁴: durante la representación, en primer lugar, un actor habla a otro actor; este intercambio corresponde, en segundo lugar, a otro diálogo, al nivel de la ficción, el del personaje que conversa con otro personaje; por último, tras dichos personajes, se encuentra el verdadero emisor de todas estas palabras, el autor o dramaturgo, que se dirige, más allá de los actores y de los personajes, a un público. Su discurso pasa, pues, para llegar hasta el público por el conducto de diferentes voces. Es un discurso indirecto cuyo autor, si bien no se queda *stricto sensu* silencioso, guarda efectivamente cierta forma de silencio, propia de la convención de la escritura dramática, según la cual el autor –al menos en el teatro clásico, que es lo que aquí nos interesa– nunca interviene directamente al igual que un personaje.

Ocurre a veces, sin embargo, que este silencio por convención se encuentra parcialmente interrumpido y que el dramaturgo, en este caso Tirso, revela su presencia por un guiño. Por medio de un personaje puede, por ejemplo, aludir al universo dramático que está creando. Cuando Jerónima, en *El amor médico*, se preocupa por la inextricable situación en que la metieron sus propios ardides –verdadero laberinto cuya salida ya no encuentra–, su criada le replica que solo la podrá salvar la habilidad de un poeta:

QUITERIA Si no la [la salida] da algún poeta
 no la esperes en tu vida. (vv. 2101-02)

⁴ Sobre estas cuestiones, remito a la valiosa obra de Pavis, 1998, y a la de Ubersfeld, 1993, especialmente su capítulo VI, titulado «Le discours théâtral», pp. 225-70.

En *Quien calla otorga*, Tirso va más lejos todavía. Alude directamente, una vez más por boca del gracioso, a la escritura de la primera parte de su díptico:

Hizo un diablo de un poeta
de tu historia o desgracia,
una comedia en Toledo,
El castigo, intitulada,
del pensé que, que ha corrido
por los teatros de España,
ciudades, villas y aldeas. (p. 1420)

Así, con estos y otros muchos comentarios breves sobre la ficción que están inventando, tanto Tirso –verdadero «meneur de jeu»⁵– como los demás dramaturgos áureos⁶ suelen romper su silencio de escritor de teatro, para hacer unos guiños cómplices a su público.

Este silencio propio de la escritura dramática no será, sin embargo, objeto del presente capítulo. En efecto, me interesaré por silencios de otro tipo –los que llamo «dramatúrgicos»–, concretamente por aquellos silencios específicos a los que he aludido en los precedentes análisis centrados en el estudio de los silencios de los personajes. En dichos análisis, tuve ocasión de subrayar cómo estos silencios particulares, instaurados por el dramaturgo, venían a relevar, prolongar o reflejar los de los personajes. Son signos teatrales dispuestos por el dramaturgo –y veremos con qué procedimientos–. Entre esos silencios distinguiré, para mayor comodidad, tres tipos principales: el silencio impuesto por el dramaturgo a un personaje en situación de fracaso dramático; el silencio que le permite al dramaturgo –y no a un personaje– mantener a un protagonista, o al público, en una situación de subinformación, y por lo tanto, en una situación de información alterada; el silencio, por último, en el cual el dramaturgo sume irremediabilmente a algunos de sus héroes.

EL SILENCIO COMO SIGNO DE FRACASO DRAMÁTICO

¿Cómo procede un dramaturgo, en este caso Tirso de Molina, para reducir a un personaje al silencio? A través de la composición de la estructura dialogada, de la organización de las réplicas o también de la disposición de las escenas que ordena las salidas y entradas de los personajes, el dramaturgo puede procurar que un personaje se calle:

⁵ Según la muy acertada denominación de Maurel (1971, pp. 255-57).

⁶ Este fenómeno, en efecto, ya ha sido estudiado en numerosos dramaturgos, y principalmente en Calderón: Leavitt, 1931 (estudio general que no atiende solamente a las obras de Calderón); Bravo Villasante, 1944; Pailler, 1980; Hernández-Araico, 1987.

hace que vaya expresándose cada vez menos a lo largo de las jornadas, que de repente se quede mudo pese a su presencia en el escenario o que sus intervenciones estén continuamente aplazadas o interrumpidas por la llegada de uno o de varios personajes.

Serafina en «El vergonzoso en palacio»

Hemos podido observar cómo, en el desenlace de *El vergonzoso en palacio*, momento de múltiples revelaciones acumuladas, Serafina, al cabo de cierto tiempo, deja de hablar. Recordemos la concatenación de los hechos. Madalena acaba de revelar que no puede casarse con el conde de Vasconcelos pues ya está casada con su propio secretario; nos enteramos de que dicho secretario es en realidad el hijo del viejo Lauro, el duque de Coímbra; Serafina protesta entonces: con ella, y no con su hermana, fue con quien se casó don Dionís; mandan buscar a los susodichos pretendientes; aparece Mireno, conocido por su padre y por Madalena; luego surge Antonio, que se presenta como el esposo de Serafina. Vuelve esta a protestar, por última vez, pero todo concurre para imponerle este esposo que le ha dado la suerte: Juana revela al duque de Avero que Antonio es el conde de Penela; él implora la clemencia del duque; el conde de Estremoz, el esposo destinado a Serafina, revela que ya está unido a la hermana de Ruy Lorenzo; este, introducido por las palabras de Lauro, le pide perdón al duque de Avero. Y el duque perdona a todos y permite que Antonio se case con Serafina. Todos hablan, se explican y finalmente se regocijan. Todos, menos Serafina, enmudecida y ajena ya a todo lo que pasa a su alrededor. Mientras los personajes tienen posibilidad de explicar y comentar su situación, Tirso solo le otorga a Serafina el espacio textual de un medio aparte —«Y qué, ¿fue mío el retrato?» (III, v. 1622)—, última pregunta dirigida a sí misma por una protagonista fracasada, una pregunta sin contestación, signo del evidente desfase de la infeliz joven respecto a los demás personajes.

Posteriormente, en efecto, y aunque sigue físicamente presente en el escenario, Serafina ya no dirá palabra alguna. En total contraste con la alegría de los demás protagonistas, aquel silencio absoluto y definitivo es un signo claro, dado por el dramaturgo, del fracaso al que sus «errores» han conducido, con toda «justicia poética», a este personaje. Lo mismo sucederá con el personaje de Ascanio en *Quien calla otorga*.

Ascanio en «Quien calla otorga»

En el análisis de esta comedia palatina, ya he subrayado lo silencioso que es el personaje de Ascanio. Mirándolo bien, no se trata de un «rasgo de carácter» de este personaje particular sino más bien del resultado de un procedimiento dramático nacido de las exigencias de una intriga. No hay nada, en efecto, en Ascanio, que se emparente con la vergüenza de Mireno: su silencio es ante todo un resorte dramático utilizado por Tirso para conseguir sus fines, como puede comprobarse con el cuadro sinóptico de las apariciones escénicas de este personaje:

Acto	Escenas	Presencia en el escenario de Ascanio	Interés dramático
I	5	–Ascanio y Rodrigo por un lado y, aparte, Carlos y Teodoro.	–Ascanio empieza a confiarse a Rodrigo. <i>Revelación interrumpida por la llegada de la marquesa y de su hermana.</i>
	6	–Los mismos; Aurora y Narcisa. Al final de la escena: Ascanio, Rodrigo y Chinchilla están solos.	– <i>Revelación de Ascanio aplazada.</i>
	8	–Ascanio, Rodrigo, Chinchilla.	– <i>Silencio de Ascanio. Suspensión de sus revelaciones. Misterio.</i>
II	1	–Ascanio solo: soneto-monólogo.	– <i>Revelación de Ascanio: público informado.</i>
	2	–Ascanio, escondido; Aurora y Narcisa.	–Silencio-huida de Ascanio ante las damas del palacio. <i>No revelación a Narcisa.</i>
	7	–Ascanio, Rodrigo, Chinchilla.	– <i>Revelación de Ascanio a Rodrigo.</i>
	11	– <i>Terrero:</i> Aurora, Rodrigo, Chinchilla; Ascanio, escondido, por un lado; por otro lado, también escondidos, Carlos y Teodoro.	–Ascanio en posición de espía. <i>Ascanio puesto en situación de silencio y de carencia de información.</i>
III	7	–Ascanio, Rodrigo, Chinchilla.	–Ascanio hace mutis antes de que llegue Narcisa. <i>No revelación a Narcisa.</i>
	15	–Ascanio, Chinchilla.	–Confidencia de Ascanio al gracioso. <i>Revelación a Narcisa aplazada hasta que Aurora acoja a Carlos, su esposo.</i>
	20	–Desenlace: todos los personajes están presentes.	– <i>Revelación de Ascanio a Narcisa y a Aurora, pero Narcisa ya está casada.</i>

Desde el momento en que aparece por primera vez, en el primer acto, y empieza a confiarse a Rodrigo, Ascanio es interrumpido. La disposición de las escenas –en este caso la llegada inopinada de la marquesa y de su hermana– hace que el personaje se vea obligado a callar. Pero incluso cuando las damas del palacio ya se han marchado, al final de la escena sexta, Tirso no le otorga a Ascanio oportunidad alguna para revelar sus secretos: su confidencia es aplazada, postergada hasta una hipotética entrevista posterior entre los dos personajes masculinos. El dramaturgo sitúa esta entrevista apenas unos versos más tarde, después de la escena de reencuentro entre el protagonista y su criado-gracioso, pero durante la cual tampoco pasa nada. Mientras Tirso se esfuerza por subrayar que Ascanio tiene algo importante que decir, resulta que este no dice nada, o casi nada. Sus revelaciones, anunciadas, esbozadas, interrumpidas y luego aplazadas, finalmente no se producen. Lectores o espectadores, repetidamente engolosinados, se quedan con las ganas. Y el suspense y el misterio siguen envolviendo al personaje de Ascanio, puesto que el acto se acaba sin que sepamos más acerca del mismo.

Al principio de la segunda jornada, sin embargo, Tirso rompe bruscamente este silencio de suspensión. El breve monólogo de Ascanio nos informa de su identidad encubierta y de su amor secreto por Narcisa. Pero, apenas permitida dicha revelación, el dramaturgo reitera el procedimiento del primer acto: hace salir a Narcisa y a Aurora a escena, lo que acarrea la interrupción inmediata de las confidencias de Ascanio. Este se esconde, calla ante las mujeres del palacio, y finalmente huye. Y no se nos da información alguna –Tirso opta por no revelarnos nada– sobre las motivaciones de esta huida, tanto más sorprendente cuanto que Ascanio sabe ya que a Narcisa Rodrigo no le es indiferente⁷. Así están las cosas: Ascanio, de nuevo, es sorprendido en flagrante delito de silencio ante las protagonistas femeninas. A la vez que Tirso revela el verdadero nombre y la posición de su personaje, guarda hábilmente el silencio acerca de las motivaciones que obligan al galán a callar. De esta manera, se mantiene el suspense y Ascanio sigue envuelto en una sombra de misterio.

La aparición siguiente de Ascanio –su diálogo con Rodrigo (escena séptima del acto segundo)– corresponderá, en cambio, con la ruptura de ese silencio dramático. Al confiarse por fin al protagonista masculino –confidencias aplazadas desde la escena sexta del primer

⁷ Al principio del segundo acto, Ascanio toma conciencia de que su dama, Narcisa, está, sin lugar a dudas, enamorada de Rodrigo. Lo lógico sería que Ascanio alejara con toda urgencia a su supuesto amigo y verdadero rival, dándose a conocer a Narcisa. Pero resulta que a quien decide hablar es a Rodrigo.

acto— Ascanio nos revela el porqué de su silencio ante la marquesa y su hermana: la enemistad que opone a su familia con la de su amada. Tirso, al parecer, empieza, pues, a disipar poco a poco el aura de misterio que rodea a su personaje. Pero esto no durará.

En las escenas nocturnas del terrero, en efecto, Ascanio se encuentra en posición de espectador. De tal modo aislado de los demás personajes, se ve condenado a callar o a expresarse por el único medio de los apartes. Además de reducido al silencio, es víctima de un equívoco. Recordemos la situación: Rodrigo está conversando, de noche, con una dama desconocida —Aurora— que se niega a revelar su identidad. Ascanio, que teme que Rodrigo, su amigo, le traicione cortejando a Narcisa, acude al terrero con el fin de espiar eventuales intercambios amorosos entre su dama y el héroe. Carlos, por su parte, ansioso por conocer los sentimientos de la marquesa, también viene a esconderse bajo las ventanas de la dama. Entonces es cuando Aurora, empeñada en no revelar su nombre, niega rotundamente, pese a las suposiciones de Rodrigo, ser Narcisa:

No lo soy por vida mía;
que Narcisa quiere al conde.
[...] Aquí habita
cierto conde disfrazado,
a quien amorosa mira
la dama que os desvanece. (p. 1437)

Aurora en estos versos no puede sino aludir al conde Carlos, ya que ignora la presencia en palacio del conde de Monreal, el mismo Ascanio, su secretario. Con todo el dramaturgo procura que la formulación de Aurora —«cierto conde disfrazado»— sea lo suficientemente vaga para que Ascanio pueda creer que se trata de él. No es ilícito considerar esa ausencia de precisiones como una nueva manifestación de silencio dramático: el primer destinatario de este silencio, esta vez, no es el público, sino el propio personaje de Ascanio, que, de esta manera, es engañado. A causa de una insuficiencia de información, Ascanio se equivoca y cree que Narcisa le quiere. Tirso, con este nuevo silencio dramático, va precipitando el fracaso dramático de su personaje.

En el tercer acto Ascanio solo aparece tres veces, y muy brevemente. Tirso nos lo muestra primero en presencia de Rodrigo, a quien hace confidencias. Esta nueva declaración de Ascanio dirigida al protagonista masculino subraya aún más su ausencia de interven-

ción ante Narcisa⁸. Una falta de intervención que el dramaturgo no tarda en confirmar, repitiendo el procedimiento al que ya recurrió en los dos actos precedentes, o sea, imposibilitando de nuevo cualquier contacto entre Ascanio y Narcisa. Esta vez el desdichado amante ni siquiera tiene la oportunidad de encontrarse con su dama. Hace mutis aun antes de que ella salga a escena. Ya no tiene la menor posibilidad de cruzarse con ella y, menos aún, de dirigirle la palabra.

Lo mismo pasará durante su penúltima aparición en el escenario. Al ponerle esta vez frente al gracioso Chinchilla, Tirso significa claramente que ya no quiere darle a Ascanio la oportunidad de hablar, a no ser con personajes socio-dramáticamente inferiores. De esa manera, se acentúa el desfase entre Rodrigo, futuro vencedor de las pruebas amorosas urdidas por la marquesa, y Ascanio, gran perdedor de esta comedia palatina. Al hacer sus confidencias al gracioso, Ascanio explica su proyecto de hablar por fin a Narcisa y a la marquesa, pero no antes de que esta haya acogido al conde Carlos para casarse con él. De suerte que su revelación a Narcisa resulta de nuevo aplazada. Y Tirso procede de manera que esta revelación se produzca demasiado tarde, es decir, después de que la hermana de la marquesa se haya casado con el conde Carlos. La última intervención de Ascanio, la única que por fin le saca de su anonimato, carece, pues, de toda eficacia y, por si fuera poco, le confiere al personaje cierta dimensión ridícula.

Obligado a callarse por la voluntad de un dramaturgo que le mantiene de forma casi constante en una posición de «no palabra», este galán suelto se encuentra lógicamente, al final de la comedia, sin dama con quien casarse. El hecho de que aquí se trate de un desenlace previsible para un personaje secundario —pertenece a la categoría de los terceros galanes—, no resta mérito alguno a la habilidad con que Tirso construye el recorrido, lleno de silencios, de su personaje. Pero tal habilidad puede asimismo ejercerse a expensas de un protagonista de primer plano, como en el caso de Rodrigo en *El castigo del pensé que*.

Rodrigo en «El castigo del pensé que»

El personaje de Rodrigo, en efecto, se halla progresivamente reducido al silencio por el dramaturgo. Verdad es que, en el primer acto, lo que induce a Rodrigo a callar y a tomar la identidad prestada de su sosia es la palabra pletórica del viejo Liberio y de Clavela, muy contentos de volver a encontrar a Otón, su querido desaparecido. Verdad

⁸ Comp. las palabras de Ascanio, pronunciadas entre sí: «pero pues Narcisa es cierto / que me quiere, necio estoy / en no decirle quién soy» (p. 1444).

es que, en el segundo acto, lo que finalmente amordaza la palabra del protagonista masculino, mermando su confianza y limitando sus aspiraciones amorosas, son los ardidés femeninos –silencios por omisión y por disimulación– de Clavela y de Diana durante la larga secuencia nocturna del terrero. Pero no es menos cierto que, en el tercer acto, las cosas acontecen de manera diferente: esta vez, las reiteradas interrupciones de las palabras de Rodrigo se deben a la misma organización de las escenas, a la disposición de las entradas y salidas de los personajes, es decir, a la estructura dialogada tal como la elabora el dramaturgo. Diana, en ese momento de la intriga, intenta por todos los medios hacerse entender por Rodrigo. Ahora bien, el primer diálogo entre los dos protagonistas –la escena que llamo «escena del guante»– es interrumpido por Clavela, quien viene a anunciar la llegada del conde Casimiro, el esposo destinado a la condesa. Diana tiene que marcharse en seguida para ir a acoger al conde. Se inicia entonces un diálogo entre Rodrigo y Clavela, pero también lo suspende el regreso de Diana, quien viene a alejar a su rival de Rodrigo. Este se encuentra solo y empieza a comprender, a partir de lo que pasó en las escenas anteriores y gracias al favor del guante, que Diana está enamorada de él. Pero la intervención inesperada de Pinabel viene a impedir que el héroe saque las conclusiones adecuadas sobre la actitud que ha de adoptar: durante este nuevo intercambio, Rodrigo se entera de que Casimiro efectivamente llegó a palacio y de que Diana acaba de agasajarle con ternura. Por eso se resuelve de nuevo a olvidar a la condesa y a cortejar únicamente a Clavela. Bien se ve, pues, que el dramaturgo se las arregla para que las intervenciones de varios personajes perturben el avance discursivo de su protagonista, inducido poco a poco a callar sus aspiraciones amorosas. Y el mismo mecanismo obra en la penúltima secuencia del acto. La escena del billete dictado, como hemos visto, nos muestra a Rodrigo en posesión de una carta destinada por Diana a «quien la quiere más que a sí». Una vez a solas, Rodrigo se interroga sobre el sentido de esta fórmula enigmática. Entonces Tirso hace entrar a Casimiro en escena, causando así otra ruptura en la reflexión del protagonista. Peor aún, el dramaturgo pone en boca del conde la misma fórmula que empleó Diana –última prueba a la que somete a su héroe–. Ya es demasiado: Rodrigo forja su propia perdición dándole el billete a su rival.

Así, durante este tercer acto, por composición misma de la intriga, Tirso suspende las aspiraciones amorosas del protagonista masculino antes de reducirlas al silencio. En tres ocasiones, directa o indirecta-

mente⁹, hace intervenir a Casimiro, lo que, de rechazo, aplaza o aniquila las conclusiones positivas que Rodrigo hubiera podido sacar de los acontecimientos anteriores, poniéndole finalmente en situación de fracaso.

De modo que el progresivo «acallamiento»¹⁰ de un personaje es un signo que anuncia o precipita su perdición. Nacidos principalmente de la organización de la estructura dialogada, estos silencios dramáticos impuestos por Tirso no hacen en realidad más que relevar los silencios de los personajes. Técnicamente diferentes –por eso mismo son objeto de un análisis separado con miras a profundizar los mecanismos de la escritura teatral de Tirso– concurren, en definitiva, al mismo efecto: palabras emitidas por los demás personajes y mudos recursos del dramaturgo son, pues, signos dispuestos por el poeta para poner a prueba al protagonista, confrontado, dentro de la ficción dramática, a la opción de la palabra o del silencio.

LAS SITUACIONES DE SUBINFORMACIÓN

Silencios con un personaje

Se trata de estudiar aquí esas situaciones en las que un personaje se encuentra en posición de subinformación, sin que esto resulte de la voluntad de tal o cual personaje. Este silencio no intencionado por parte de los seres de ficción remite a otro tipo de intervención del dramaturgo, cuyo proceder al respecto es conveniente analizar.

Amar por razón de estado

En *Amar por razón de estado*, Enrique, humilde letrado, es el amante secreto de Leonora, una de las dos hermanas del duque de Cleves. Ocurre que un imprudente descuido de Enrique revela al duque parte de estos amores clandestinos. Toda la comedia consistirá para Leonora en encubrir su pasión y, para Enrique, en tratar primero de remediar su imperdonable falta, en reparar luego su error y en saber retrasar por fin la divulgación de su secreto amoroso.

En el primer y segundo actos los dos protagonistas logran disimular sus amores al duque, haciéndole creer que los culpables de esta pasión secreta revelada a medias son otros personajes, el marqués

⁹ Primero, el anuncio hecho por Clavela de la próxima llegada del conde; luego, el parlamento de Pinabel que evoca la llegada efectiva de Casimiro al palacio; por último, la intervención concreta de Casimiro, su presencia física en el escenario.

¹⁰ Con el término «acallamiento», intento traducir, aquí y a lo largo de todo el capítulo, la expresión francesa «mise en silence».

Ludovico e Isabela, la hermana de Leonora. Pero, a principios del tercer acto, se complica la situación: el duque de Cleves empieza a sospechar que su esposa, muy clemente y generosa con Enrique, le está traicionando por amor a este. El duque se convierte así en héroe de un drama de honor imaginado por él. A fin de comprobar sus sospechas, culpa a Leonora de querer a Enrique: miente –aunque sin saberlo dice la verdad– para sonsacar, eso piensa, la verdad. Declara que Isabela se lo dijo todo acerca de los amores de Enrique y de Leonora y amenaza con dar muerte al traidor. Ahora bien, he aquí la respuesta que le da Leonora:

Que te engaña considera
*quien*¹¹ celosa te ha informado
 contra mí de esa manera.
 Cuando a ese hombre des la muerte
 yo sé que la llorará
 más que yo *la que* te advierte
 que mi amor causa te da
 a tratarme desafortunada. [...]
Quien te pidió para él
 tantas cosas en un día,
 tanta consulta y papel,
 la mayor mayordomía,
 la villa de Moncastel,
 cuando contra mí publique
 falsedades que fabrique
 de sus celos la eficacia,
 ¿está confirmada en gracia
 que no puede amar a Enrique? (p. 1122)

Para salvar a Enrique de la muerte, Leonora hace que las sospechas del duque pesen sobre su hermana Isabela, a quien culpa de estar enamorada del humilde letrado. Con el fin de hacer más terribles estas acusaciones, Tirso da a las palabras de Leonora la forma de unas ásperas insinuaciones, mediante el empleo sistemático, para designar a Isabela, de pronombres relativos anónimos (*quien* y *la que*). Así, lo que está perfectamente claro para Leonora dista mucho de estarlo para el duque. Las perífrasis alusivas que el dramaturgo pone en boca de su heroína se convierten en un medio de engañar a otro personaje: ambigüedad de la formulación e insuficiencia de la información provocan el malentendido y el equívoco. El duque de Cleves comprende que se trata de su esposa, por lo que ve confirmadas sus sospechas de hombre de honor agraviado. Mediante esta imprecisión muy voluntaria, el dramaturgo complica en extremo la intriga. En el marco del

¹¹ El subrayado es mío.

drama de honor del que se cree víctima el duque de Cleves, este «silencio dramático» es fuente de angustia para el personaje y de tensión para el público: al exacerbar los conflictos entre los protagonistas, genera cierta espera e inquietud en el lector/espectador, aunque esté informado del equívoco.

El celoso prudente

No carece de interés relacionar este primer ejemplo con el caso de don Sancho de Urrea, el famoso celoso prudente. Cuando aparece por primera vez en el escenario, al principio del segundo acto, Sancho recibe del rey de Bohemia, como insigne favor, la mano de Diana. Pero en seguida las palabras del príncipe Sigismundo, a un tiempo agresivas y llenas de insinuaciones, despiertan sus sospechas. Este lenguaje a dos luces de Sigismundo, modalidad de silencio parcial, forma parte integrante de las estrategias forjadas por los jóvenes protagonistas. Son estos, sin duda alguna, unos silencios intencionales por su parte. Muy diferente, en cambio, es lo que acontece en la escena octava del mismo acto segundo, al principio de la segunda secuencia de la jornada. Sancho tiene intención de hablar con el príncipe Sigismundo, pero le encuentra en compañía de su padre, el rey. Entonces se pone a un lado, a fin de espiar su conversación. Como Sigismundo sigue fingiendo ante su padre que ama a Diana, sus palabras confirman las sospechas del desgraciado Sancho. Pero a la estrategia de disimulación voluntaria inventada por el príncipe, se suma pronto otro tipo de silencio, no querido por Sigismundo ni por el rey. Estos, a la inversa de Sancho, saben perfectamente lo que ocurrió en el primer acto, o sea, durante la cita nocturna en el jardín de Fisberto. Por eso aluden al suceso de manera imprecisa e incompleta... Pero la indeterminación de esa información trunca —otro silencio dramático— deja a Sancho totalmente trastornado. Escuchemos las palabras que el rey dirige a su hijo:

Ya yo sé que *de tal suerte*¹²
 Diana te dio cuidado,
 que a no impedirle la suerte,
 tú vivieras mal casado
 y aceleraras mi muerte.
Lo que en el jardín pasó
 sé también, y que por poco
 te hallara en él, cuando entró,
 Fisberto, y de tu amor loco
los claros indicios vio.

¹² El subrayado es mío.

Él, con prudencia y recato,
 dio a su hija igual marido,
 y ella a ti te da en barato,
 pues juego su amor ha sido,
este papel y retrato. (p. 1254)

Todo aquí sirve para aguijonear la curiosidad del héroe: tenemos, como en *Amar por razón de estado*, las perífrasis alusivas, las insinuaciones; pero se les añaden a un tiempo una profusión de detalles y una insuficiencia de informaciones. El silencio dramático no nace aquí de la emisión de palabras ambiguas sino del aspecto fragmentario de las informaciones transmitidas. Como ya hemos advertido, Sancho hace de espectador en primer grado, en la medida en que es víctima de una suspensión parcial de la información. Cabe destacar que en este caso, como en el fragmento antes comentado de *Amar por razón de estado*, el público, por su parte, tiene perfecto conocimiento de la situación. A un nivel inmediato, este «silencio dramático» no despierta, pues, la preocupación del lector o del espectador. Sin embargo, al infundir angustia en el personaje de Sancho, acentúa la impresión de peligro trágico y provoca cierto suspense.

A continuación todo vendrá encaminado hacia los mismos efectos. En la escena decimosexta del segundo acto, Sancho se encuentra de nuevo en la posición del espectador escondido, espiando una conversación nocturna entre Sigismundo y Diana-Lisena. Ahora bien, unas escenas antes, el príncipe se cruzó con un personaje misterioso —Enrique, conde de Oberisel—, el cual tomó a Sigismundo por el duque Arnesto y le reprochó querer casarse con Lisena cuando él mismo llevaba ya mucho tiempo cortejándola. Estas son las repercusiones de la burla del gracioso, que consiguió perfectamente engañar y desalentar a ese antiguo pretendiente de Lisena. Pero Sigismundo también resulta engañado, pues ignora que es víctima del ardid de su criado Gascón. Tenemos aquí dos «silencios dramáticos». Aparece, en primer lugar, la voluntad del poeta de mantener a Sigismundo en la total ignorancia de la estratagema del gracioso, lo que fomenta sus celos, fuente de un nuevo arranque de la intriga: Sigismundo, al querer sellar lo antes posible su unión con Lisena, va a precipitar la acción y reforzar, por tanto, la tensión dramática nacida del drama de honor vivido por Sancho. En segundo lugar figuran las fórmulas imprecisas utilizadas por Sigismundo durante su cita nocturna con Lisena-Diana, para designar a su rival («un dueño antiguo» y «el duque»), y que originan una nueva equivocación de Sancho. Mantenido por Tirso en una situación de subinformación, Sancho no puede sino darse por aludido y designado por tan vaga y ambigua denominación: «el

duque» puede recordar el favor que el rey le otorgó a Sancho, al principio del segundo acto, haciéndole duque de Alba Real; en cuanto a la expresión «un dueño antiguo», que para Sigismundo significa 'antiguo dueño del corazón de Lisena', quiere decir para Sancho algo muy distinto, puesto que le designa como 'hombre viejo y dueño de su casa'. Lo cual, por supuesto, intensifica el drama de honor en que está inmerso Sancho. Y este ve nuevamente confirmada la validez de sus sospechas.

La venganza de Tamar

A otro caso de «silencio dramático» corresponde, en *La venganza de Tamar*, la manera particular con la que Tirso pone en escena el nacimiento de la pasión amorosa de Amón por su hermana. Mientras que la inclinación del príncipe por Tamar aparecía desde el primer versículo del relato bíblico, Tirso opta por elaborar una intriga muy diferente: en un principio, nos muestra a un personaje, Amón, que siempre se ha negado a querer y que nunca ha conocido a ninguna mujer de la que haya podido enamorarse. Con todo, despertada su curiosidad por las palabras de Absalón, Amón decide aprovechar la profunda oscuridad de la noche para espiar a las damas de palacio. Franquea la tapia del jardín y entonces oye cantar a una mujer, cuya voz le subyuga, y se enamora de ella sin poder distinguir su rostro ni descubrir su nombre. El diálogo que se entabla a ciegas entre los dos protagonistas —la primera entrevista que Tirso otorga a sus dos héroes— atestigua la voluntad del dramaturgo de que la pasión de Amón nazca bajo el signo particular del silencio. Tirso, en efecto, no revela a ninguno de los dos la identidad del personaje con quien le hace dialogar. El nacimiento del sentimiento amoroso de Amón procede, pues, de una equivocación: Tirso hace que su héroe, por ignorar que la voz encantadora que le seduce es la de su hermana Tamar, se enamore irremediablemente de la bella desconocida. Dicha equivocación, que parece proceder de una casualidad de la intriga, hará del hijo de David la «víctima de la primera sorpresa del amor»¹³, incapaz de renunciar luego a su pasión cuando esté informado, al final del primer acto, de que se ha enamorado de su hermana Tamar. No hallamos aquí formulaciones ambiguas, ni perífrasis alusivas: una mera retención voluntaria de la información es lo que permite al dramaturgo encauzar a su héroe en la vía de un amor incestuoso. Un amor que al principio se presenta como accidental y que, por lo tanto, parece posible, antes de revelarse como monstruoso. Con este procedimiento de Tirso, la

¹³ Comp. Maurel, 1971, pp. 335-36: «victime de la première surprise de l'amour».

culpabilidad fundamental de Amón –el hecho de que se haya enamorado de su hermana– queda, cuando no borrada, al menos parcialmente explicada por este primer encuentro a ciegas con una dama sin nombre. El conocido episodio bíblico resulta así más verosímil, más cercano al público, cuyo interés despierta con mayor intensidad.

Silencios con el público: «Del enemigo, el primer consejo»

Otros tipos de «silencios dramáticos» parecen a veces estar destinados más directamente al público, como por ejemplo el misterio que pesa sobre el personaje de Ascanio durante un acto entero de *Quien calla otorga*. Asimismo ocurre en *Del enemigo, el primer consejo*, en la que el público tardará en descubrir la estrategia del emperador Federico. Este, como sabemos, ha decidido ayudar a su privado poniendo término a sus percances amorosos. Alfonso, en efecto, lleva varios años soportando el rechazo de su ingrata prima, la condesa Serafina, de quien está locamente enamorado. Federico, entonces, está dispuesto a hacer todo para que Serafina acepte casarse con Alfonso, pero actúa sin decirle nada a su privado. Por este motivo declara, sin informar a Alfonso, que también él ama a Serafina. Un ardid en que cae también el lector o el espectador, ya que Tirso –nueva manifestación de silencio dramático– evita informarnos de que se trata de una mera estratagema. Mientras da claramente a entender que el emperador quiere ayudar a Alfonso, no precisa nada que nos permita comprender la falsedad del sentimiento que el emperador declara tener por Serafina. Al pasar, en su manera de entregar las informaciones, de la transparencia al silencio, el dramaturgo logra hacernos creer en la rivalidad amorosa de Alfonso y de su emperador, creando así la sorpresa del público y reforzando la tensión dramática, con el riesgo de una eventual salida trágica. De ahí que nazca cierto suspense que se prolonga hasta que Tirso opta, en la primera escena del último acto, por romper el silencio, cuando Federico revela su estrategia al lector/espectador.

SILENCIO Y CONSTRUCCIÓN DEL DRAMA DE HONOR

Introducción

Habría podido observar el lector atento, a través de los cuatro casos que acabo de analizar –*Amar por razón de estado*, *El celoso prudente*, *La venganza de Tamar* y *Del enemigo, el primer consejo*–, que entre los personajes afectados por una carencia de información, debida la mayoría de las veces a un aplazamiento voluntario por parte del

dramaturgo, la mitad son protagonistas de un drama de honor, drama originado precisamente por una circulación insuficiente de información. De hecho, la frecuencia de esa modalidad de escritura teatral llega a ser muy elevada en la obra de Tirso cuando lo que está en juego es el honor –más exactamente, el honor conyugal–, siendo muy estrecha la relación entre «silencios dramáticos» y temor experimentado por los esposos (como don Sancho en *El celoso prudente* o el duque de Cleves en *Amar por razón de estado*). Pero no es esta la única especificidad de los dramas de honor vividos por algunos de los protagonistas tirsianos. El intenso empleo, por parte del dramaturgo, del procedimiento del aplazamiento y de la técnica de la información troncada, pone progresivamente a dichos héroes en una situación de incomunicación respecto a los demás personajes. Constantemente puestos en situación de aparte o de monólogo, tienen que sufrir su drama de honor en un aislamiento cada vez más acentuado. Hasta tal punto que este drama de honor, a su vez, se encuentra separado o apartado del resto de la intriga.

Ese recurso, llevado a su perfección en *El celoso prudente*, ya lo utiliza Tirso en *Amar por razón de estado*. El dramaturgo, en el tercer acto de esta comedia palaciega, hace surgir un minidrama de honor. Ello basta para que el personaje central de esa trágica desventura, el duque de Cleves, se encuentre de repente hundido en una gran soledad. En el aislamiento de tres monólogos (en las escenas primera, tercera y decimotercera del tercer acto) interroga a su honor para intentar determinar la culpabilidad de su esposa. Cuando está en presencia de los demás –solo tiene derecho a tres diálogos en este acto: el primero con su hermana Leonora (escena segunda del tercer acto); el segundo con el marqués Ludovico (escena cuarta) y el último con Enrique, el presunto ofensor de su honor (escena decimocuarta)–, el duque se expresa con frecuencia por medio de apartes, con el fin de no mostrar sus sospechas. Fuera de estas seis apariciones escénicas, el protagonista ya no entra en escena –salvo en el desenlace– durante el largo intervalo dramático que va desde la escena quinta hasta la escena decimosegunda inclusive y que corresponde a las últimas peripecias de la intriga de los jóvenes protagonistas. Todo pasa, pues, como si Tirso quisiera que el duque ya apareciera como apartado de la acción. En el momento preciso en que pasa al primer plano como personaje central de un drama de honor, el duque de Cleves, en cierto modo, se encuentra «acallado» por el dramaturgo y desviado del resto de la intriga. Con todo, y a la inversa de lo que sucede en *El celoso prudente*, el duque acabará por hablar a los demás, en este caso a Enrique, a quien culpará de cortejar a la duquesa, tras lo cual aprenderá

que su honor está salvo. Monólogos, apartes, ausencias de un personaje que queda fuera del escenario, tales son los medios empleados por Tirso para «acallar» al protagonista del drama de honor; unos medios que volveremos a encontrar amplificados y llevados al extremo en *El celoso prudente*.

En el estudio anterior del recorrido dramático del celoso prudente, ya he podido constatar que las apariciones de Sancho en el escenario son objeto de un tratamiento dramaturgico particular. Puesto en posición del personaje que espía en secreto una conversación, o del que se habla a sí mismo, Sancho casi siempre se expresa bajo la forma de apartes o de monólogos. De esta manera revela la situación muy particular de silencio en la que está sumido: la actitud específica de incomunicación con los demás personajes en la que Tirso lo mantiene. Así apartado, el protagonista masculino aparece estructuralmente, por decirlo así, como la imagen misma del silencio.

Conviene ahora ir más lejos en el análisis de los efectos de este «acallamiento» de Sancho por el autor de *El celoso prudente*. Al proceder de este modo, en efecto, Tirso no solo reduce su personaje a la soledad, sino que aísla también el mismo drama de honor dentro de la obra, haciendo por lo tanto que toda la tensión trágica sea objeto de un tratamiento específico. Desde este punto de vista, no es aventurado decir que esta es una singularidad del universo dramático tirsiano. Será lo que una comparación entre *El celoso prudente* y uno de los dramas de honor más famosos de Calderón, *El médico de su honra*, permitirá comprender mejor¹⁴.

Estudio comparativo: «El celoso prudente» y «El médico de su honra»

Para escribir *El médico de su honra*, hacia 1635¹⁵, Calderón se inspiró probablemente en varias fuentes¹⁶, entre las cuales la obra de mismo título atribuida a Lope, así como *El celoso prudente*, escrita por Tirso unos veinte años antes, en 1615. De esta última comedia, en efecto, Calderón habrá conservado al menos un recuerdo importante: el de la metáfora médica utilizada por Sancho para hablar de su

¹⁴ La mayor parte de la crítica tirsiana, a partir de Hartzenbusch y Cotarelo, insiste en que Calderón, cuando escribió *A secreto agravio, secreta venganza*, imitó *El celoso prudente*. Las dos obras, de hecho, han dado lugar a numerosos análisis comparativos, como el de Cossío, 1923. Parece, en cambio, que no existen muchos estudios comparativos detallados sobre las relaciones entre *El celoso prudente* y *El médico de su honra*, aparte de las valiosas indicaciones proporcionadas por Wilson, 1961.

¹⁵ Ver N. D. Shergold y J. E. Varey, 1961.

¹⁶ Para el estudio de las fuentes ver la introducción de Cruickshank a su edición de *El médico de su honra*, pp. 11-15, y la obra de Sloman, 1958, pp. 28-58.

deshonra y que el autor de *El médico de su honra*, usando a veces términos muy parecidos, inscribe en el centro mismo de su drama. Lo cual no quita para que, aun cuando la deuda de Calderón con Tirso sea muy importante, los dos dramas de honor resulten ser, en última instancia, muy distintos.

Una diferencia de fondo, en efecto, opone radicalmente las dos obras, y se sitúa en el plano de lo que he denominado los «silencios dramáticos». Mientras que Tirso se esmera en informar a su público de la naturaleza de los amores del príncipe Sigismundo y de Diana, Calderón, en cambio, apenas alude a las relaciones anteriores del infante don Enrique y de Mencía. Si bien nos enteramos de que dichos personajes se querían antes de que la dama se casara con don Gutierre, es decir, antes de empezar la obra, no sabemos muchas cosas más. De ahí cierta imprecisión, una atmósfera hecha de incertidumbres y ambigüedades que envuelve a los dos protagonistas y que Calderón mantendrá a lo largo de toda la obra. Nada parecido hay en *El celoso prudente*: Diana nunca fue amante de Sigismundo antes de casarse con don Sancho de Urrea; su relación con el príncipe no es sino un ardid de primogénita para proteger el honor de su familia, una estrategia que prolongan todos los jóvenes protagonistas para salirse con la suya. El rey de Bohemia, el padre de las dos jóvenes —Fisberto— y Sancho son los únicos que ignoran la verdad del caso. La falta de precisión, que permite la equivocación o el engaño, no atañe aquí sino a los personajes de la «vieja» generación (padres o esposo).

Tanto es así que podríamos creer, a partir de esa primera observación, que el «silencio dramático» está más desarrollado en Calderón que en Tirso, en la medida en que este parece ocultar menos informaciones que su «imitador». Pero esta conclusión, si bien es cierta para uno de los tipos de «silencios dramáticos» que he definido anteriormente —el silencio de subinformación—, deja de ser válida cuando se consideran las dos obras en su conjunto. Así lo demostrará una comparación más detallada, basada primero en la división secuencial que expongo en el apéndice, donde se confrontan sendas secuencias acto por acto.

Como se ve al leer esos seis cuadros, el número de secuencias es idéntico para el acto primero y el acto segundo de ambas obras. Con todo, si consideramos el primer acto de una y otra obra, la semejanza no va más allá, pues no se puede establecer ninguna correspondencia más entre el acto primero de *El celoso prudente* y el de *El médico de su honra*. En cambio los segundos actos presentan puntos similares mucho más notables. Además de tener el mismo número de secuencias, constan, desde el punto de vista de la acción, de etapas idénticas:

nacimiento de las sospechas de los esposos ofendidos (secuencia D de *El celoso prudente* y final de la secuencia C de *El médico de su honra*); primer monólogo de los protagonistas masculinos, seguido de una escena de diálogo que interrumpe provisionalmente su trayectoria dramática de héroes del drama de honor (secuencia E); y, por último, episodio del encuentro nocturno que confirma las sospechas de los dos maridos y conduce, para cada uno, a un segundo monólogo, dentro de una secuencia que, en ambos casos y de manera muy parecida, concluye con un diálogo entre esposos (secuencia F). En cambio esta gran analogía entre los segundos actos de *El celoso prudente* y de *El médico de su honra*, no se reitera en las terceras jornadas. Progresivamente la acción de los dos dramas de honor va diferenciándose y sus correspondencias haciéndose cada vez menos evidentes.

Fijémonos ahora, mediante nuevos cuadros, en la manera en que Tirso y Calderón modulan las apariciones en el escenario de los héroes de sus respectivos dramas de honor.

Acto I

Sancho¹⁷

Secuencias	Escenas en ODC	Presencia de Sancho en el escenario	Interés dramático
A	1-6	
		[Construcción de las intrigas amorosas de los jóvenes protagonistas.] -Sancho no aparece en el escenario en el primer acto.

Gutierre

Secuencias	Versos	Presencia de Gutierre en el escenario	Interés dramático
A	1-314 315-554 555-74 -Mencía, Enrique, Gutierre, Coquín. -Gutierre, Mencía.	[Encuentro Enrique-Mencía.] -Primera aparición de Gutierre. -Primer diálogo de la pareja. [Confidencia de Mencía a su criada.]
B	575-808 809-1000 1001-20 -El rey, Enrique, Diego, Arias y Gutierre; Leonor, primero escondida, saliendo luego.	[Queja de Leonor al rey.] -Gutierre tiene que revelar al rey los motivos de su ruptura con Leonor. -Encuentro Leonor-Gutierre.

¹⁷ Señalo la ausencia de los protagonistas en el escenario por el empleo de la cursiva en la primera y la segunda columnas, y por el punteado en la tercera columna.

Acto II

Sancho

Secuencias	Escenas en ODC	Presencia de Sancho en el escenario	Interés dramático
C 1	1	-El rey, Sigismundo, Alberto, Diana, Sancho, Lisena, Fisberto, Gascón.	-Boda de Sancho.
	2	-Los mismos, sin el rey.	-Sancho se expresa en apartes.
C 2	3-6	[Aparición de Enrique, el galán suelto, y burla de Gascón.]
D	7	[Ardid de Alberto con el rey.]
	8	-Sancho, aparte; Sigismundo y el rey.	-Nacimiento de las sospechas del celoso prudente. Sancho en posición de espía (escenas 8-10).
	9	-Sancho, aún escondido, y Sigismundo.	
	10	-Sancho, escondido; Sigismundo y Gascón.	
	11	-Sancho, solo.	-Primer gran monólogo de Sancho.
E	12	.	[Diálogo Diana-Lisena.]
F	13-15	[Principio de la secuencia nocturna.]
	16	-Sancho, escondido, aparte; Lisena, asomada a una ventana; Sigismundo y Alberto.	-Sancho, en aparte, luego en posición de espía.
	17	-Lisena, asomada a su ventana; Sancho, escondido.	
	18	-Sancho, solo.	-Segundo monólogo de Sancho.
	19-20	-Sancho, primero escondido, saliendo luego; Gascón y Carola.	
	21	-Sancho, Gascón, Carola, Diana.	-Primer diálogo de los esposos.

Gutierre

Secuencias	Versos	Presencia de Gutierre en el escenario	Interés dramático
C	1021-1142	[<i>Segundo encuentro Enrique-Mencía.</i>]
	1143-1340	–Mencía, Enrique; Gutierre, dentro. –Gutierre, Mencía, Coquín. – Gutierre, Coquín. – Gutierre, Coquín, Mencía; Enrique, Jacinta, escondidos.	–Segundo diálogo entre esposos.
	1341-1354 1355-1402	– Mencía, Gutierre.	[<i>Gutierre explora su casa.</i>] –Tercer diálogo Gutierre-Mencía. Nacimiento de las sospechas de Gutierre y primeros apartes.
D	1403-1524	[<i>El rey, Diego y Coquín.</i>]
	1525-1579	–Diego, Arias, Gutierre y Enrique.	
	1580-1713	– Gutierre, solo.	–Primer monólogo de Gutierre.
E	1714-1860	[<i>Diálogo Arias-Leonor,</i>]
F	1861-1915	–Gutierre, solo; después, delante de Mencía dormida.	–Segundo monólogo de Gutierre.
	1916-1960	–Gutierre, Mencía.	–Cuarto diálogo de la pareja. Mencía toma a su esposo por Enrique. Apartes de Gutierre (vv. 1932-1957).
	1961-1978	–Los mismos y Jacinta; luego Gutierre, escondido.	–Aparte de Gutierre.
	1979-2048	–Gutierre, Mencía, Jacinta.	–Quinto diálogo de los esposos, con cada vez más apartes.

Acto III

Sancho

Secuencias	Escenas en ODC	Presencia de Sancho en el escenario	Interés dramático
G	1-2	[<i>Diálogo Lisena-Diana.</i>]
H	3	-Sancho, solo.	-Tercer monólogo de Sancho.
	4	-Sancho y Orcio,	
	5	-Sancho, solo.	-Cuarto monólogo de Sancho.
	6	-Sancho; Diana, aparte.	
	7	-Sancho y Diana.	-Segundo diálogo de los esposos.
	8	[<i>Monólogo de Diana.</i>]
I	9-12	[<i>Lisena pasa a ser la princesa Leonora.</i>]
J	13	-Sancho, solo.	-Quinto monólogo de Sancho.
	14	-Sancho y Orcio.	
	15	-Sancho, solo.	-Sexto monólogo de Sancho.
K	16-18	
	19	-Sancho, aparte; los demás personajes.	-Desenlace. Sancho no se hace ver y solo habla en aparte.

Gutierre

Secuencias	Versos	Presencia de Gutierre en el escenario	Interés dramático
G	2049-2179	-Gutierre y el rey.	-Gutierre habla al rey.
	2180-2282	-Gutierre, oculto; el rey y Enrique.	-Gutierre en posición de espía.
	2283-2294	-Rey; Gutierre, escondido.	
	2295-2328	-Gutierre, solo.	-Tercer monólogo de Gutierre.
H	2329-2430	[<i>Mencía con sus criados.</i>]
	2431-2454	-Jacinta, Coquín y Gutierre.	
	2455-2459	-Gutierre, solo.	-Cuarto monólogo de Gutierre.
	2460-2461	-Mencía, Gutierre.	-Sexto diálogo de los esposos.
	2462-2479	-Gutierre; Mencía desmayada.	-Quinto monólogo de Gutierre.
	2480-2507	[<i>Monólogo de Mencía.</i>]
I	2508-2537	[<i>Ronda nocturna del rey.</i>]
	2538-2605	-Ludovico, Gutierre.	
	2606-2633	-Gutierre, solo.	-Sexto monólogo de Gutierre.
	2650-2656	-Gutierre y Ludovico a un lado; a otro el rey y Diego.	
	2657-2813	[<i>Revelaciones al rey y llegada de Leonor.</i>]
	2814-2953	-Gutierre, el rey, Diego y Leonor.	-Gutierre habla al rey.

La mera lectura de estos últimos seis cuadros muestra que el personaje de Gutierre está presente en el escenario con mucha mayor frecuencia que el de Sancho. Uno y otro, con todo, pronuncian el mismo número de monólogos. Un recuento más preciso de los versos de esos monólogos permite ver que en el segundo acto, dichos monólogos constan exactamente del mismo número de versos (182), mientras que en la tercera jornada, en cambio, el soliloquio de Gutierre no pasa de 85 versos, cuando los diversos monólogos de Sancho alcanzan 286 versos. En cuanto a los apartes, la diferencia es más patente todavía: en el acto segundo, los apartes de Sancho ocupan veinte versos más que los de Gutierre, diferencia triplicada, a favor del mismo Sancho, en el acto tercero. Es obvio, pues, que el procedimiento de «acallamiento» del protagonista no se produce del mismo modo según se trate de la obra de Tirso o de la de Calderón, lo que confirma un análisis más detallado de la construcción de los dos dramas de honor.

La exposición

Desde el principio de ambas obras podemos comprobar que los dramaturgos, si bien recurren al mismo procedimiento de presentación retrasada del héroe, lo utilizan de manera muy diferente. En Tirso todo el primer acto transcurre sin que el personaje de Sancho llegue a aparecer en el escenario, aunque esté anunciado por el título mismo de la comedia. El celoso prudente se hace esperar, pues, durante un acto entero, sin que el público pueda identificar con otro protagonista al personaje que el título evocador de la obra sugiere. De esa manera el presentido drama de honor queda provisionalmente aplazado: la construcción de las intrigas amorosas de los jóvenes protagonistas ocupa lo esencial del discurso dramático.

Calderón procede de modo muy diferente: desde el primer acto los protagonistas del drama de honor están presentes en el escenario, al que acceden sucesivamente el infante don Enrique –el antiguo pretendiente–, Mencía –la dama–, y Gutierre –el marido–. Aunque este sea, aquí también, quien se presente el último, su larga actuación, a partir de la segunda mitad de la secuencia A, nos permite tomar conciencia del amor sincero que siente por Mencía, y de la serenidad –al menos aparente– de la pareja antes de que estalle el drama. Con lo cual el dramaturgo logra crear cierto suspense matizado de angustia, originado en la espera del drama de honor que el título calderoniano –*El médico de su honra*– deja prever con mucha más precisión. Así pues, la aparición más temprana en el escenario del protagonista calderoniano contribuye a provocar e intensificar cierta tensión trágica:

el primer acto de *El médico de su honra* —que podríamos titular «el resurgimiento de los antiguos amores»—, más allá de la aparente armonía de la pareja Mencía-Gutierre, anuncia en realidad la ruptura venidera y prepara la puesta en marcha de una implacable máquina trágica. En cambio el primer acto de *El celoso prudente* parece alejarnos del drama de honor: los amores sinceros de los jóvenes protagonistas, aunque contrariados por los personajes paternos, no auguran, de momento, ninguna tragedia.

Los indicios

Con el término *indicios* designo las «piezas de convicción» encontradas por los maridos agraviados al principio de su investigación y que provocan o confirman sus sospechas.

Pero estos indicios, como a menudo ocurre, son objetos mudos: le corresponderá al protagonista masculino hacerlos hablar y sacar las conclusiones que se imponen. Así lo hacen en las dos obras pero de modo muy diferente. Primero porque la naturaleza de los objetos que encuentran no es la misma: en *El celoso prudente*, Sancho encuentra un retrato y un billete amoroso del príncipe Sigismundo; en *El médico de su honra*, Gutierre descubre una daga, muda y anónima. El primero recoge dichos indicios en el escenario, en el palacio del rey, tras haber espiado la conversación del rey y de su hijo. El segundo localiza la daga fuera del escenario, mientras inspecciona su propia casa a petición de su mujer.

Es fácil adivinar que el retrato y el billete encontrados por Sancho serán más «explícitos» que la daga. Y de hecho, lo son. Pero, y en ello reside toda la sutileza de Tirso, la revelación que aportan es doble: si bien corrobora, para Sancho, el amor del príncipe por Diana, el mensaje amoroso de Sigismundo revela otra cosa y proporciona una segunda información que atenúa paradójicamente el efecto de la primera:

La mano os tengo de dar
sin poner mi amor por obra;
que no soy como el que cobra
sin intención de pagar. (*El celoso prudente*, p. 1256)

Los amores del príncipe y de Diana hasta ahora han sido castos. La primera cita nocturna que tiene lugar al principio del primer acto —y a la que Sancho no ha asistido— no ha sido, por consiguiente, tan terrible como se lo han dejado suponer, unos instantes antes, las informaciones truncadas que le han llegado (las alusiones de la conversación del rey con el príncipe). Así pues, en Tirso los indicios tienen,

en cierta medida, una dimensión tranquilizadora: sus revelaciones contribuyen a romper, al menos parcialmente, el silencio al que el dramaturgo había condenado anteriormente a su protagonista.

Muy distinto es el impacto de la daga muda y anónima que Calderón sitúa en el camino de Gutierre, ya que solo logra suscitar las sospechas del protagonista, sin revelar nada más. Silenciosa, no precisa nada salvo que un desconocido, noble o criado, ha penetrado en la casa de Gutierre¹⁸. A partir de ahí el misterio y lo no dicho se hacen motivos y motores de angustia para el marido agraviado, personaje que Calderón se complace en mantener en esa situación de «silencio dramático». Una situación que prolongará durante casi doscientos versos, hasta que el protagonista se dé cuenta, en presencia del infante, de que la espada de este es de la misma hechura que la misteriosa daga. Así, a la inversa de lo que pasa en *El celoso prudente*, el indicio en *El médico de su honra* no desempeña un papel tranquilizador. No solo refuerza el estado de subinformación en el que se halla el protagonista masculino, sino que le permite a Calderón aumentar todavía más la tensión dramática, en la medida en que funciona como un signo precursor de la conclusión fatal del drama de honor.

Porque Calderón, mientras mantiene a su personaje en «silencio», paradójicamente pone en situación de «sobreinformación» al público. El espectador sabe que el infante fue quien olvidó la daga y que Gutierre todavía lo ignora; sabe que Mencía no tiene conocimiento de este hallazgo; y, por encima de todo, sabe que este episodio puede provocar un giro en la intriga encaminándola hacia una tragedia sangrienta. Mencía, al descubrir la daga que, sin embargo, no reconoce, siente pavor y tiene una alucinación: se imagina que Gutierre quiere matarla, se ve muerta y anegada en sangre, e intenta disculparse... Todos estos elementos contribuyen a dejar presagiar la muerte de la heroína y a precipitar el drama en el horror. En Calderón, pues, el descubrimiento del indicio provoca un efecto contrario al elaborado por Tirso. La daga muda acaba por revelar su mensaje: una aciaga prefiguración de la tragedia venidera.

El *antes* del primer monólogo

Entre el momento en que los protagonistas masculinos descubren los indicios que despiertan sus sospechas y el instante en que darán

¹⁸ Es la conclusión que saca el propio Gutierre de este hallazgo, en su primer monólogo: «En cuanto a que hallé esta daga, / hay criados de quien pueda / ser» (vv. 1627-29).

rienda suelta a su tormento en el aislamiento de un primer monólogo, el dramaturgo puede dejar que transcurra cierto tiempo.

En *El celoso prudente*, Tirso no aplaza realmente el monólogo de Sancho. Verdad es que, después de la escena octava en que el esposo espía la conversación entre el rey y Sigismundo, Tirso intercala otro diálogo, entre el príncipe y el gracioso, diálogo que Sancho escucha a escondidas: pero el objeto de esta escena es informar al protagonista de la próxima cita nocturna decidida por Diana y el príncipe, lo que por tanto acelera, antes que frena, la acción. Hay que subrayar, por otra parte, la continuidad que existe entre estas dos escenas, tanto por su contenido como por la presencia constante del protagonista que las observa: como consecuencia de estos dos episodios, en los que ha visto confirmadas sus sospechas, Sancho va a analizar, a solas, su situación pasada, presente y venidera.

Lo que ocurre en *El médico de su honra* es muy distinto. Mientras que Gutierre empieza a sospechar de su esposa y a expresarse en aparte, Calderón interrumpe la escena en el momento de la alucinación de Mencía, es decir, en el paroxismo de la angustia. Luego, cambiando de espacio dramático y de tonalidad, el dramaturgo nos traslada al palacio del rey: de regreso de su ronda nocturna, el rey don Pedro conversa con don Diego y después con el gracioso Coquín, que intenta, en vano, hacerle reír. Todavía tenemos que esperar la intervención del infante cerca del rey a favor de don Arias y de Gutierre para que por fin podamos contemplar el regreso al escenario del marido ofendido. Pero no es todavía el momento de su monólogo, nuevamente retrasado por dos acontecimientos, a saber, la identificación de la daga del infante y la advertencia amenazadora que le hace Gutierre con palabras encubiertas. Son, pues, casi doscientos versos, intercalados entre el nacimiento de las sospechas de Gutierre y su primer monólogo. Doscientos versos que determinan un espacio temporal tanto más largo cuanto que coinciden con una multiplicación de las peripecias, mientras que la evolución dramática del protagonista masculino ha sido en cierto modo provisionalmente interrumpida.

Nuevo ejemplo de «silencio dramático»: la interrupción del itinerario de Gutierre —que no tiene su equivalente en el episodio correspondiente de *El celoso prudente*— sirve también para aumentar la tensión dramática, originar cierto suspense y provocar la espera y la intranquilidad del lector/espectador. Pero si en Calderón hay que ser paciente antes de conocer las resoluciones de Gutierre, en la comedia de Tirso, la actitud preventiva elegida por Sancho, hecha de prudencia

y paciencia, no tarda en tranquilizar a un lector/espectador preocupado¹⁹.

Las escenas nocturnas o la confirmación de las sospechas

Si comparamos la secuencia F de *El celoso prudente* con la secuencia F de *El médico de su honra* —se trata de las escenas nocturnas de las que los héroes del drama de honor salen más convencidos que nunca de su desgracia—, observamos que esta vez Tirso es quien retrasa la aparición de su protagonista. Mientras que Gutierre está presente ya desde el principio, en *El celoso prudente* hay que esperar el final del diálogo entre Sigismundo y Alberto, diálogo interrumpido a su vez por la intervención del pretendiente de Lisena, para que Sancho entre de nuevo en escena. En realidad, estos diálogos intercalados están ahí para complicar la intriga y precipitar la acción: a causa de su encuentro con Enrique, antiguo pretendiente de Lisena y galán suelto, el príncipe Sigismundo está convencido de que un rival quiere casarse con su dama; por eso se apresura a reunirse con ella y planea sellar su unión antes de lo previsto. Dichos sucesos van a acrecentar la preocupación de Sancho y acelerar bruscamente el ritmo del drama de honor, pues la deshonor parece de repente inminente. La salida al escenario largamente diferida del héroe —primer caso de «silencio dramático» en la comedia de Tirso, y que no tiene equivalente en el episodio correspondiente de *El médico de su honra*— contribuye aquí a aumentar la tensión dramática.

Otras diferencias hay entre las dos secuencias nocturnas. Ciertamente es que, tanto en *El celoso prudente* como en *El médico de su honra*, esos episodios van a probar a los maridos agraviados la culpabilidad de su esposa: al tomar a Gutierre por el infante don Enrique, Mencía revela que ya se ha entrevistado secretamente con su antiguo pretendiente; al aceptar unirse al día siguiente con Sigismundo, Lisena-Diana demuestra a Sancho que su esposa no ha renunciado a sus amores pasados y está a punto de traicionarle. Pero, tras la aparente similitud de los hechos, se desdibujan dos configuraciones dramáticas muy dis-

¹⁹ En este capítulo consagrado a los «silencios dramáticos» no parece oportuno comparar el contenido mismo de los primeros monólogos de Gutierre y de Sancho, pues sería estudiar el silencio de los personajes. Sin embargo, señalo que Gutierre empieza su itinerario donde precisamente Sancho termina el suyo: la metáfora médica del honor enfermo que conviene curar no aparece en *El celoso prudente* antes del sexto y último monólogo de Sancho, mientras que está presente ya desde el primer soliloquio de Gutierre. Para este, urge curar desde el principio su honor enfermo. Para Sancho, al contrario, importa ser preventivo antes que curativo, y evitar, en lo posible, la eventualidad misma de la deshonor.

tintas. En *El médico de su honra*, Gutierre, al hablar solo delante de su esposa dormida, acaba por despertarla y dirigirse a ella disfrazando la voz. Intérprete del papel de un personaje anónimo²⁰, Gutierre actúa para saber si su mujer va a conocerle –y, con este fin, procura no ser reconocido disfrazando su voz–. Luego, tras haber sido confundido por Mencía con el infante don Enrique y haber prolongado, muy a pesar suyo, la equivocación, Gutierre va a interpretar otro papel, es decir, el suyo propio. Haciendo como que llega por sorpresa, ataja el precedente diálogo y, como esposo de Mencía, entabla una conversación con su mujer. Puesto dos veces en posición de actor dentro de esa secuencia decisiva, y en el momento más trágico de su itinerario dramático, Gutierre recibe de lleno el desengaño que se le impone: este es el resultado de la «puesta en escena» elaborada por Calderón.

En *El celoso prudente*, el modo de proceder es muy distinto. Sancho está escondido en un rincón del escenario mientras la dama que él cree ser Diana dialoga con el príncipe. Desde el principio hasta el final –y se repetirá el procedimiento dos escenas más tarde, durante el diálogo entre Gascón y Carola–, Sancho se queda a un lado. Espectador-espía de una cita nocturna que ya le había sido anunciada, Sancho, a diferencia de Gutierre, es mantenido a distancia de lo que oye y ve. De esa manera Tirso atenúa considerablemente las repercusiones del diálogo entre el príncipe y Diana sobre el protagonista. Aunque no está a salvo del peligro, Sancho aparece como alejado de su drama de honor. Por añadidura, le resulta imposible hablar a los que le traicionan, con lo que su drama de honor, de momento, no tiene repercusiones sobre los demás personajes. Mantenido aparte y «acallado» por el dramaturgo, Sancho solo es testigo, que no actor, de su drama de honor. No hay en Calderón huella alguna de parecido «silencio dramático». La tragedia de Gutierre es una tragedia presente, la del celoso prudente una tragedia por venir. La confirmación sin ambages de la deshonor del protagonista calderoniano contrasta notoriamente con la mera perspectiva de una deshonor futura para el protagonista tirsiano.

El monólogo posterior a la secuencia nocturna

Este soliloquio es inmediato en *El celoso prudente*: en cuanto Lisena-Diana desaparece de la ventana, Sancho, que se queda solo, expone su tormento y sus nuevas resoluciones. Por el contrario, como ya he observado en lo que se refiere al primer monólogo, el soliloquio de Gutierre llega, comparativamente, mucho más tarde. En efecto,

²⁰ Comp. Gutierre a Mencía: «Yo soy, mi bien. ¿No me conoces?» (v. 1916).

durante su conversación con Mencía, al protagonista calderoniano no le queda más remedio que recurrir a los apartes para exteriorizar su tormento. Pero no hay monólogo alguno de Gutierre después de este diálogo con su esposa, al final del segundo acto. Más sorprendente todavía: el tercer acto de *El médico de su honra* tampoco se abre con un soliloquio del protagonista. El público tiene que esperar la súplica de Gutierre al rey y la conversación de este con el infante don Enrique para que por fin llegue el momento de este monólogo, que unos trescientos versos separan de la secuencia nocturna. Se trata, a todas luces, de un procedimiento de Calderón para crear un nuevo suspense, puesto que nos deja largo rato sin conocer las últimas decisiones de Gutierre.

Los diálogos entre consortes

Hasta ahora he seguido linealmente el desarrollo cronológico de los dos dramas. Pero se me permitirá volver un poco atrás para abarcar de una vez el conjunto de las escenas que constituyen los encuentros entre esposos y esposas. Resulta asombroso observar que, en *El celoso prudente*, Tirso solo deja sitio para dos diálogos entre Sancho y Diana (escenas vigesimoprimera del segundo acto y séptima del tercero), mientras que Calderón, por su parte, organiza seis encuentros entre Gutierre y Mencía (vv. 495-554, 1171-1340, 1355-1402, 1916-60, 1979-2048 y 2460-61). En consecuencia el lector o espectador tiene, al descubrir el drama de Calderón, una conciencia más clara de la noción de tiempo; y por lo tanto una percepción más fácil de la evolución de las relaciones entre Gutierre y Mencía. Partiendo de los dos primeros diálogos que son serenos, el dramaturgo puede mostrar el progresivo, pero implacable, deterioro de su relación. En el drama de Tirso, al contrario, no existe ningún diálogo armonioso entre los dos cónyuges: en la escena vigesimoprimera del segundo acto, Sancho, que sabe que Diana le va a traicionar, multiplica los apartes. En la escena séptima del tercer acto le avisa de los riesgos que corre. No hay nada aquí que deje lugar a la expresión de la armonía, nada que permita en sentido contrario traducir, a través de intercambios más tensos, una fuerte ruptura.

Todo pasa, en realidad, como si Tirso redujera la pareja Sancho-Diana al silencio, es decir, al «no diálogo» conyugal. Minimizando el número de los encuentros de los esposos, el dramaturgo impide que estalle el conflicto. Difiere sistemáticamente las eventuales revelaciones del celoso prudente y logra así evitar que el drama de honor de Sancho tenga repercusiones en el personaje de Diana. Este es un medio suplementario para circunscribir el drama y preservar el resto de

la intriga. Calderón, por el contrario, no aísla a sus protagonistas. Aunque no reducidos, ni mucho menos, al «no diálogo», Mencía y Gutierre, sin embargo, acaban poco a poco por dejar de hablarse durante sus encuentros. Sus entrevistas se convierten progresivamente en diálogos sin diálogo, en los que el intercambio se limita, en el caso del último encuentro, a su más mínima expresión: el grito de Mencía que, cuando Gutierre la descubre mientras está escribiendo al infante, se desmaya. Las palabras son cada vez más breves, cuando precisamente la frecuencia de los encuentros ha sido multiplicada. Ese procedimiento refuerza aún más lo trágico de la situación y la angustia del público.

Fijémonos, para concluir, en la diferencia que separa los dos diálogos de los cónyuges al final del segundo acto. Después de la secuencia nocturna que confirma a Gutierre la culpabilidad de Mencía, el médico de su honra está bien decidido a no dejar traslucir nada de sus sentimientos ante su mujer. Con todo, un acceso de furor parece apoderarse de él cuando Mencía pronuncia la palabra «celoso» (v. 2011). Gutierre da entonces la impresión de traicionarse, por lo menos parcialmente, y revelar sus sospechas a su esposa –hábil medio que elige para avisarla como quien no quiere la cosa–. Ahora bien, si se compara esta escena con la última del segundo acto de *El celoso prudente*, se observa que Sancho logra guardar silencio y que Diana no se entera de nada. Y es que Tirso retrasa este tipo de diálogo entre los dos consortes hasta la escena séptima del tercer acto. Solo entonces Diana oirá el furor de Sancho: solo entonces Sancho avisará a su mujer con palabras encubiertas. Tirso logra aplazar la eventualidad de un desenlace trágico hasta esta escena, retardando el momento de aquella entrevista decisiva; Calderón, por el contrario, precipita el drama acabando su segundo acto con un terrible diálogo de Gutierre y de Mencía. Finalmente, en *El celoso prudente*, la última entrevista de Diana y de Sancho permite avisar a la esposa, que decide huir en el acto, antes de que su esposo la mate por error. De manera significativa el diálogo de Mencía y de Gutierre al final de la segunda jornada no tiene la misma función: aunque se entera a medias palabras de los celos de su esposo, Mencía no huye. Y cuando el billete de Gutierre le informa después de su próxima muerte –sexta y última entrevista de la pareja– Mencía ya no podrá huir: despedidos sus criados, se encuentra encerrada y sola en su casa.

Así, reduciendo hasta el mínimo el número de los encuentros entre Sancho y Diana y retrasando al máximo el diálogo que informará parcialmente a la esposa de las intenciones de su marido, Tirso crea un drama muy diferente del universo trágico que posteriormente

creará Calderón. Su voluntad, al multiplicar el uso de los «silencios dramáticos», no deja lugar a dudas: lo que quiere es aislar el drama de honor y retrasar todo lo posible el momento en que pueda tener repercusiones sobre el resto de la intriga. La tragedia, o al menos el peligro trágico, resulta así considerablemente atenuado.

La palabra con los demás

Como he dicho al estudiar el recorrido dramático de Sancho, el personaje tirsiano se encuentra en una posición muy particular de incomunicación con los demás. Si se exceptúan la primera escena de la boda (escenas primera y segunda del segundo acto), algunos intercambios con unos criados (escenas decimonovena y vigésima del segundo acto, y cuarta y decimocuarta del tercero) y los dos diálogos con Diana anteriormente mencionados, se advierte que Sancho siempre está solo y se expresa exclusivamente en apartes o en monólogos. Más raro todavía: dialoga más con sus criados. Esos intercambios con los subalternos son signos que confirman su silencio ante los demás personajes, un silencio parecido al de Ascanio en *Quien calla otorga*, que acaba por hablar únicamente con el gracioso Chinchilla. En ambos casos, aunque por motivos muy diferentes, Tirso significa de ese modo el aislamiento de sus personajes y su silencio frente a los demás. Sin embargo, lo que traduce sobre todo esa especie de «acallamiento dramático» de los protagonistas es el número impresionante de versos pronunciados por ellos en monólogo o en aparte.

En el drama de Calderón las cosas son muy distintas. El número de versos enunciados por Gutierre en apartes o soliloquios es inferior y el médico de su honra dialoga con los demás personajes: con Mencía, como acabamos de ver, pero también con el infante don Enrique, con el rey, con Leonor y con sus criados. Tras iniciarse el drama de honor en el segundo acto (final de la secuencia C), Gutierre no es objeto de un particular «acallamiento dramático» frente a los demás. En efecto, cuando se da cuenta de que la espada del infante se parece a la daga descubierta en su casa, Gutierre se dirige a Enrique con palabras encubiertas antes de hablarse a sí mismo. Desde este punto de vista, la diferencia entre las dos obras es más patente aún en el tercer acto: mientras que Sancho casi siempre se halla en situación de monólogo, la tercera jornada de *El médico de su honra* empieza significativamente por un diálogo entre el protagonista y el rey. Este llamamiento a la justicia del monarca, garante del honor de sus súbditos, no tiene equivalente en la comedia tirsiana. Si bien Gutierre no divulga su deshonor —pues afirma que Mencía, casta y pura, sigue siéndole fiel—, le advierte al rey que el infante pone su honor en peli-

gro, revelando así la eventualidad de una futura deshonra y de una venganza secreta. Por lo tanto, el drama de honor, en la obra de Calderón, nunca está desvinculado del resto de la intriga.

La posición de espía: una forma de «silencio dramático»

Hemos podido comprobar, por el contrario, que Tirso multiplicaba los procedimientos para poner a su protagonista en situación de silencio y, de esta manera, evitar las repercusiones del drama de honor de Sancho sobre los demás personajes. Entre las técnicas utilizadas, hemos advertido que el dramaturgo a menudo mantiene al celoso prudente en la mera posición de espectador o espía. En la obra de Calderón tal situación solo se produce una vez, al final de la entrevista entre Gutierre y el rey, a principios del tercer acto. Ya que Gutierre acusa al infante, don Pedro de Castilla decide esconderle con el fin de que pueda escuchar las disculpas de Enrique ante su hermano y rey. De manera inesperada dicha escena cerciora al protagonista de toda la amplitud de su deshonra. A la inversa de lo que ocurre en la comedia tirsiana, poner al protagonista en posición de espectador desemboca, en el drama de Calderón, en una nueva caída en el universo trágico. Examinemos los textos más detenidamente (*El médico de su honra*, vv. 2180-2282, y *El celoso prudente*, escena octava del segundo acto). En la obra de Tirso, el rey y Sigismundo ignoran la presencia de Sancho al acecho; en el drama de Calderón, en cambio, el rey sabe que Gutierre está presente. En *El celoso prudente*, la escena revela una voluntad por parte del dramaturgo de privar a su protagonista de cierta dosis de información: las insinuaciones y alusiones que el rey dirige a su hijo son para Tirso, como ya hemos visto, una manera de proporcionar a Sancho una información truncada, tanto más sugestiva cuanto que genera ciertas dudas sobre la eventual consumación de los antiguos amores de Sigismundo y Diana; de ahí que Sancho pueda suponer, pero sin certeza alguna, que sus primeras sospechas no carecían de fundamento. En *El médico de su honra*, Calderón orienta las palabras ambiguas del infante y las interrupciones del rey que intenta en vano hacerle callar, de tal modo que su héroe quede irremediablemente persuadido de la culpabilidad de Mencía, aun cuando nada preciso se haya dicho al respecto. O sea, que las palabras de Enrique interrumpidas por el rey, es decir, la información truncada recibida por Gutierre, van a constituir en Calderón –en vez de infundir una simple duda, como es el caso en *El celoso prudente*– una prueba irrefutable de la deshonra del marido. Para llevar a cabo esta «revelación», el autor de *El médico de su honra* se vale de un texto en el que los silencios de los personajes –los de Enrique, continuamente

interrumpido por la palabra represiva del rey— cumplen un papel fundamental. Dichas interrupciones dan la impresión a Gutierre de que lo peor ha sido revelado, cuando nada, o casi nada, se ha dicho. El arte del silencio alcanza aquí, en Calderón, su forma más perfecta:

DON ENRIQUE Yo, señor, quise a una dama
(que ya sé por quién lo dices,
si bien con poca ocasión);
en efeto, yo la quise tanto...
REY ¿Qué importa, si ella
es beldad tan imposible?
DON ENRIQUE Es verdad, pero...
REY Callad. [...]
DON ENRIQUE No te incites
tanto contra mí, ignorando
la causa que a esto me obligue.
REY Yo lo sé todo muy bien.
(*Aparte.*) ¡O qué lance tan terrible!
DON ENRIQUE Pues yo, señor, he de hablar:
en fin, doncella la quise.
¿Quién, decid, agravió a quién?
¿Yo a un vasallo...
DON GUTIERRE (*Aparte.*) ¡Ay infelice!
DON ENRIQUE ...que antes que fuese su esposa
fue...?
REY No tenéis qué decirme.
Callad, callad, que ya sé
que por disculpa fingisteis
tal quimera. (*El médico de su honra*, vv. 2215-43)

Adivinamos fácilmente lo devastadoras que serán las consecuencias de ese silencio parcial impuesto por el dramaturgo a sus personajes, ya que conducirán a la fatal decisión final de Gutierre:

Muera Mencía; su sangre
bañe el lecho donde asiste.
(*El médico de su honra*, vv. 2305-06)

Así, recurriendo a dos de los procedimientos utilizados por Tirso —la colocación del personaje en una posición de espía y el silencio parcial impuesto a sus personajes por el dramaturgo—, Calderón provoca unos efectos dramáticos totalmente opuestos a los buscados por Tirso.

El desenlace

No pueden ser más distintos, por supuesto, el final de *El celoso prudente* y el de *El médico de su honra*. En la obra de Calderón el desenlace empieza con los gritos de dolor de un Gutierre desesperado

por la muerte de Mencía. El rey, Diego y Leonora están presentes cuando el médico de su honra describe la muerte accidental de su mujer. Terminado el parlamento, don Pedro de Castilla le ordena al protagonista que se case con Leonor. Entonces las cosas se complican: por temor a ver su honor nuevamente amenazado, Gutierre intenta rechazar este segundo casamiento. Se inicia un largo diálogo en aparte con el rey, en el que el héroe evoca todo su recorrido dramático anterior, episodio por episodio, a fin de explicar al monarca que no quiere volver a casarse. En este largo aparte, el rey acaba por dar a entender a Gutierre que lo sabe todo y que aprueba la venganza secreta de su vasallo. A partir de este momento preciso, el protagonista reivindica, no solo ante el rey sino también ante Leonor, el hecho de haber lavado su honor con sangre. Así, su venganza secreta acaba haciéndose parcialmente pública. Ni la venganza ni su particular modalidad –la sangría– son ocultadas: el silencio, en definitiva, no se guarda totalmente.

En *El celoso prudente* el desenlace empieza en ausencia de Sancho. Todos los personajes se encuentran en la gran sala del palacio del rey, después de la boda del príncipe Sigismundo. Luego, aparece Sancho a un lado del escenario. Digo a un lado, porque a lo largo de este final, solo habla consigo mismo y ningún personaje se dirige a él. Me inclino, pues, a creer que el celoso prudente no se muestra a los demás personajes y no toma parte, al menos oficialmente, en este desenlace. Y así, con esta escenificación realmente excepcional, Tirso pone fin al drama de honor de Sancho. En el momento mismo de las revelaciones, cuando se descubre todo acerca de las estratagemas de los jóvenes protagonistas enamorados, cuando tanto el rey de Bohemia como el viejo Fisberto se enteran de la pasión secreta del príncipe por Liseña y no por su hermana Diana, todo sucede como si Sancho estuviera totalmente ausente. Apartado una vez más por el dramaturgo y puesto de nuevo en posición de espía, Sancho guarda hasta el final el estatuto de espectador en primer grado que Tirso le confiere desde el principio. De personaje reducido, en un principio, a testigo infeliz de su drama de honor, pasa a ser en el desenlace testigo feliz y silencioso de la victoria de su honra. Así pues, todo su recorrido dramático habrá sido puesto por el hábil Tirso bajo el signo del silencio: el drama de honor habrá sido ignorado por todos los personajes excepto Diana. Por lo tanto, la obra puede escapar de lo trágico y tener un desenlace feliz. Como dice el rey: «digno es este cuento / que no se acaba en tragedia» (p. 1279), clementes palabras de quien decide perdonar el atrevimiento amoroso de sus hijos.

Las interrupciones

Si echamos una última mirada al conjunto de los segundos y terceros actos de cada obra, y comparamos detenidamente los cuadros de las entradas de los protagonistas en escena, podemos percibir una modalidad más de lo que denomino los «silencios dramáticos», es decir, la *interrupción*, un recurso manejado, por supuesto, de manera muy diferente por ambos dramaturgos.

En *El médico de su honra* Gutierre, ya lo sabemos, no está presente en el escenario cuando empieza la secuencia C, es decir, la del primer encuentro nocturno del infante y de Mencía. Esta ausencia se repite al principio de la secuencia que sigue (secuencia D), durante el espacio de algunos versos, y se mantiene durante toda la secuencia E. Calderón opta así por interrumpir en tres ocasiones la trayectoria dramática del médico de su honra.

En el segundo acto de *El celoso prudente* el proceso es más o menos el mismo. Sancho, presente desde el principio del acto, desaparece desde la escena tercera hasta la escena séptima inclusive (secuencia C 2 y principio de la secuencia D). Luego, como en *El médico de su honra*, el protagonista del drama de honor está ausente durante todo el bloque dramático siguiente (E). Por último, pero esta vez a diferencia de lo que ocurre en la obra de Calderón, Sancho no asiste al principio de la secuencia nocturna (F). O sea, que Tirso también interrumpe el recorrido dramático del celoso prudente unas tres veces, pero lo hace, al parecer, de manera más prolongada.

El tercer acto confirmará esta primera impresión. Gutierre, en la última jornada, casi siempre está presente. Calderón hace que se quede solamente tres veces fuera del escenario (al principio de la secuencia H; al final de esta misma secuencia y al principio de la que sigue, antes del desenlace), y esas ausencias resultan ser muy breves.

En *El celoso prudente*, por el contrario, Tirso interrumpe el hilo del drama de honor de Sancho durante secuencias enteras. El diálogo entre Lisena y Diana, al principio del acto tercero (secuencia G), retrasa el tercer monólogo de Sancho. Más tarde, cuando el celoso prudente está imaginando un medio para vengarse en secreto de la deshonra que Diana le inflige, sus reflexiones se ven interrumpidas durante la totalidad de la secuencia I. Por último, tras procurar que Sancho esté convencido de que Diana está traicionándole, el dramaturgo deja al caballero sin intervenir durante las tres primeras cuartas partes del bloque dramático final.

De modo que Tirso no solo aísla el drama de honor de Sancho del resto de la intriga, sino que también lo fragmenta, con interrupciones largas y cada vez más frecuentes. Mientras que en *El médico de su*

honra, Calderón intensifica el ritmo de la acción abreviando la duración de las ausencias de Gutierre, Tirso suspende varias veces la evolución dramática de su protagonista: retrasa sus monólogos, aplaza sus encuentros decisivos, interrumpe su drama de honor y, por eso mismo, modera el ritmo de la intriga o, al menos, procura no acelerar la acción, para que no desemboque en una tragedia. Calderón, por el contrario, procura fragmentar lo menos posible el itinerario de su héroe; si utiliza la interrupción, esencialmente en el segundo acto, es para suscitar cierto suspense; pero en el tercer acto deja de recurrir a dicha técnica, pues el drama de honor ya se encamina inexorablemente hacia un fatal desenlace.

Conclusiones

Parecen caer por su propio peso. Los «silencios dramáticos», en *El médico de su honra* de Calderón, tienen como resultado aumentar la tensión dramática, engendrar el suspense y precipitar el drama de honor en el horror y la tragedia; en el *El celoso prudente* de Tirso, cumplen la función de aislar el drama de honor, atenuar el peligro trágico y conducir hacia un feliz desenlace. Los recursos de aplazamiento o suspensión, las interrupciones y las dilaciones, la falta de información de que es víctima el personaje —por parte del poeta— y su colocación en una posición de espía, el uso masivo del aparte o del monólogo, todas estas técnicas utilizadas por Tirso concurren al mismo objetivo: eliminar todo elemento verdaderamente trágico de una obra que ha de ser una comedia palatina. Cuando Calderón utiliza, unos años más tarde, algunos de estos procedimientos dramáticos, no deja de darles una finalidad contraria, puesto que le sirven para intensificar la dimensión trágica de su drama.

Son muchos los críticos que se han interrogado acerca del género dramático exacto de *El celoso prudente*. Sin que se la considere trágica ni del todo cómica, esta obra tan híbrida como enigmática, pese a su inclusión en el conjunto de las comedias palatinas²¹, ha sido descrita a veces como una «tragicomedia cómica». Nuestra intención no es aquí resolver una cuestión de taxonomía. Pero si *El celoso prudente* ha resultado ser tan complejo y difícil de clasificar, es porque plantea un problema de fondo, el de saber cómo este drama de honor, aunque posea todos los componentes de la tragedia, no acaba por desembocar irremediabilmente en ella. Parece que el estudio de los «silencios dramáticos» contribuye a aportar ciertas respuestas. La comparación con el drama de honor calderoniano permite, por contraste, una

²¹ Vitse, 1988, p. 325 y pp. 334-35.

mejor comprensión de los recursos empleados por Tirso para llegar a esta «inconclusión» trágica. Desde este punto de vista, el «acallamiento» sistemático de Sancho y de su drama desempeña un papel esencial: las más de las veces, cuando Sancho está presente en el escenario, en realidad se encuentra relegado a un lado, como apartado, espectador y no verdadero actor de su drama. Y Tirso, de este modo, llega a la sutil paradoja en la que se ejerce toda su habilidad dramática: crea el drama de honor a la vez que lo elimina; suscita el peligro trágico a la vez que lo atenúa; provoca el desasosiego del público a la vez que lo conjura; engendra la tragedia dentro de una comedia a la vez que impide toda conclusión trágica.

PARA CONCLUIR

Al finalizar este breve acercamiento a las principales formas de lo que he llamado los «silencios dramáticos», vemos que Tirso, de un género a otro, del drama de privanza a la comedia palaciega, y de la comedia palaciega a la comedia palatina, se vale de los mismos procedimientos y técnicas para la elaboración de su universo dramático.

La interrupción —resultado de la organización de las escenas, de las salidas y entradas de los personajes— sirve para reducir progresivamente a un personaje al silencio —lo que implica que está condenado al fracaso dramático— tanto como para suspender el hilo de una intriga y crear el suspense.

La dilación o el aplazamiento de una revelación o de un diálogo decisivo entre dos personajes vienen encaminados a avivar la curiosidad del público, a mantener cierto misterio —es lo que ocurre con Ascanio en *Quien calla otorga*—. Pero los mismos recursos también pueden desempeñar la función de impedir que un drama de honor, hasta entonces aislado, se convierta en una tragedia para todos los personajes.

La suspensión y la dosificación de una información pueden, por otra parte, tener como primer destinatario ya el público, ya tal o cual protagonista. Para ello Tirso saca provecho de todas las sutilezas del lenguaje: la perífrasis, la alusión, la insinuación, las palabras ambiguas, la imprecisión, la información truncada, fragmentaria o incompleta; procedimientos que sirven para engendrar malentendidos, equívocos o errores, aun cuando, como se ha visto, el engaño provocado por dichos artificios nunca sea definitivo en el universo tirsiano.

Sin duda alguna, lo que mejor permite percibir la especificidad tirsiana de estos «silencios dramáticos», es el drama de honor. Puesto en situación de subinformación, y por consiguiente de carencia de información, un protagonista empieza a creer que su esposa le

está traicionando. Entonces decide mantenerse apartado y espiar las acciones y las palabras de los demás personajes. Situación de subinformación y discreta vigilancia van, pues, ligadas: una teje el drama de honor, otra sirve para prolongar la equivocación. Así aislado de los demás personajes, el héroe tirsiano seguirá largo rato ignorando que su drama de honor no es sino el fruto de un *quid pro quo*. Origen y motor del drama de honor, este «silencio dramático» desempeña la función de evitar toda propagación de la dimensión trágica del drama al conjunto de la obra. Reducido a la soledad, el héroe tirsiano no divulga su tormento ni sus planes de venganza ante los demás personajes, y el drama de honor no repercute con demasiada gravedad en el conjunto de la obra. Lo que es trágico para Sancho, solo lo es para él y no se convierte en tragedia para los demás.

Hemos podido comprobar todo lo que, al respecto, separaba a Tirso de Calderón. Gutierre no está aislado del resto de la obra. Lo trágico se concentra en sus apartes y sus monólogos, que acrecientan la tensión dramática. Sus ausencias del escenario no son, como para Sancho, unos medios para retrasar la posibilidad eventual de una conclusión fatal; sirven al contrario para suscitar la angustia del público, para aumentar el suspense y llevarnos inexorablemente hacia un funesto desenlace.

Estas diferencias confirman ampliamente la oposición de fondo que existe entre los universos dramáticos de los dos poetas. El campo de exploración privilegiado por Tirso se sitúa esencialmente en *el antes* de la deshonor y en *el antes* de la revelación –observación semejante a la que ya he hecho en el estudio de *La venganza de Tamar*, en la que Tirso se interesaba sobre todo por el *antes* del incesto–. Calderón, por el contrario, parece explorar el *después* de la deshonor y el *después* de la revelación²². Así pues, los silencios del universo tirsiano –tanto los de los personajes como los dramáticos– tienen una función más bien preventiva y su objetivo es evitar en lo posible la tragedia. La finalidad de los silencios calderonianos, en cambio, es más bien curativa: acontecida la deshonor, las más de las veces aquellos llevan a la muerte y a la tragedia.

²² Además, la reescritura calderoniana del drama de Tamar, *Los cabellos de Absalón*, atestigua una vez más esa divergencia entre los dos dramaturgos. Calderón empieza su obra por el segundo acto de *La venganza de Tamar*, acto que toma de Tirso, y centra lo esencial de la acción en el conflicto entre el ambicioso Absalón y su padre, el rey David.

CONCLUSIÓN

Mi propósito, en este trabajo, ha sido estudiar las diversas manifestaciones del silencio en el teatro de Tirso de Molina. He intentado primero identificar, entre la producción dramática tirsiana, las obras que evidenciaban la no realización de un acto enunciativo, las que revelaban, en el flujo del intercambio verbal que constituye, en parte, el texto teatral, un momento de silencio, un momento en el que la palabra dejaba de ejercerse, total o parcialmente. Así he seleccionado unas veinte obras, trágicas o cómicas, que he optado por agrupar, según su tema dominante –santidad, poder, honor y amor– en cuatro categorías que componen los cuatro momentos de esta exploración del teatro tirsiano, momentos a su vez ordenados según un movimiento que va desde lo trágico hacia lo cómico. En efecto, se trataba ante todo de determinar lo más claramente posible –hasta donde lo permite la clásica mezcla de los géneros en el teatro del Siglo de Oro– las condiciones exactas, el campo específico, la situación, el ambiente en los cuales una palabra no se ejercía, o había dejado de ejercerse, a fin de poder establecer, en último lugar, si las manifestaciones del silencio, por una parte, y sus valores, por otra, diferían según el género, trágico o cómico, de la obra estudiada.

La primera etapa, pues, del recorrido, ha sido el análisis de las relaciones entre silencio y santidad en el teatro de Tirso. De la lectura de las numerosas obras centradas en este tema, ha resultado que el protagonista de las comedias de santos, si es un pecador empedernido que está secretamente en el camino de la santidad, sabe renunciar en varias ocasiones a la palabra, principalmente cuando está en juego la sumisión a la instancia paternal. Estos escasos momentos de silencio revelan, en ese personaje de pecador inveterado, una sorprendente capacidad de obediencia, prefiguración, a su vez, de una futura sumisión ante Dios. O sea, que en los dramas hagiográficos el silencio corresponde a un momento clave de la evolución del héroe, a una ruptura provisional pero significativa y determinante. Para el protagonista, en efecto, el silencio coincide con una etapa esencial de su itinerario dramático, con un momento de aislamiento fuera del mundo, similar al retiro o a la clausura monástica donde, cuando faltan las

palabras, se oye la voz de Dios. Por último, en el héroe cuya santidad es evidente ya desde el principio de la obra, el saber guardar silencio constituye la primera de sus virtudes, fundada, en definitiva, en una voluntad de dejar de hablar a los hombres para dirigirse a Dios únicamente. Así, más allá de todo lenguaje, el silencio viene a ser un momento de penitencia, de contemplación o de éxtasis mudas ante la potencia divina. Lo que equivale a decir –y así lo confirma el estudio de *El mayor desengaño*– que en el universo tirsiano y en el marco específico de las comedias de santos, se demuestra progresivamente la vanidad de la palabra: esta solo conduce al error, mientras que callar es el camino privilegiado para tener acceso a Dios. De ahí el valor sumamente positivo, absoluto, por así decirlo, que adquiere el silencio en el campo del teatro hagiográfico.

No tanto es así en el terreno político, segunda etapa de este estudio. Verdad es que el silencio político ofrece globalmente numerosos aspectos positivos. Así, en *La prudencia en la mujer*, Tirso, a través de la imagen que nos da de la reina doña María, hace del silencio el valioso instrumento de una estrategia provisional pero imprescindible para el arte de gobernar bien. Los dramas de privanza (*Del enemigo*, *el primer consejo*, *El amor y el amistad* y *Privar contra su gusto*), por cierto, no demuestran lo contrario: el silencio usado por el príncipe a espaldas de su privado, aunque a veces sea coactivo, suele ser benéfico, siempre y cuando tenga un carácter provisional y se utilice con buenos fines. Pero, a la inversa, puede ocurrir que el príncipe se exceda en el ejercicio de su poder y no diga nada ante su privado porque tiene la secreta intención de seducir a su hermana y abusar de ella –como en *Privar contra su gusto*–; frente a este silencio tiránico, el privado no tiene más remedio, para oponerse eficazmente a su príncipe, que acudir a otra forma –legítima esta– de silencio, condición para la aplicación de arriesgadas estratagemas hechas de misterio y disimulación. Por último, en algunas comedias de poder son los conspiradores los que, paradójicamente, no logran callar, mientras que el arte del silencio y de la palabra justa son atributos del buen príncipe y del buen privado. Así, en las comedias «políticas», el valor –positivo o negativo– del silencio depende rigurosamente de cómo se use. En este sentido Tirso hace suyas las lecciones de la mayoría de los tratados políticos, de las colecciones de emblemas y de las compilaciones paremiológicas de su época.

Dentro del campo del honor, tercera etapa de este trabajo, parece que el valor del silencio obedece a otras leyes, en correspondencia con el género dramático de las obras analizadas. En la producción trágica he destacado varias modalidades de silencio practicado por el

personaje que causa la ofensa; este ofensor, si calla su falta después de originar la deshonra, no es más que un mentiroso y un traidor, cuyo silencio es claramente negativo (*Escarmientos para el cuerdo*); en cambio, antes de que la deshonra sea efectiva, el silencio del ofensor virtual puede constituir un escudo, una barrera benéfica, que impide, mientras perdure, la realización de la falta (*La venganza de Tamar*). En las obras cómicas las cosas parecen ser más sencillas: el silencio siempre aparece como un instrumento para una estrategia destinada a preservar el honor o a borrar una eventual deshonra: en *El celoso prudente*, así como en *Amar por razón de estado*, el silencio, ya preventivo ya curativo, constituye una garantía para el honor y también un remedio al servicio del honor. En la comedia, la imagen del silencio es más bien positiva, e incluso, a veces, amena: es equiparada a un ideal de prudencia, de una prudencia hecha de discernimiento, medida y cordura, tal como la encontramos en las verdades tradicionales o en los tratados de moral.

Última parte de este análisis: el campo del amor, que he examinado a través de tres comedias de fábrica¹ o palaciegas (*El pretendiente al revés*, *Amar por arte mayor* y *Palabras y plumas*) y tres comedias palatinas (*El vergonzoso en palacio*, *El castigo del pensó que* y *Quien calla otorga*). En las dos primeras comedias serias —que escenifican, una y otra, las desventuras de un pretendiente y de su dama cuyo amor está puesto en peligro por los celos de un señor— el silencio tiene una función positiva: es un arma defensiva, utilizada por la pareja de vasallos para preservar su pasión y triunfar de las pretensiones abusivas de su señor. Esta utilización legítima del silencio, como remedio provisional contra la presión de rivales demasiado poderosos, no contradice en modo alguno aquello que nos revela la tercera comedia de palacio estudiada. En *Palabras y plumas* se demuestra la futilidad y la falsedad de las palabras en cuanto no se fundamentan en actos, y el valor positivo, por contraste, del silencio activo del protagonista, signo de su muda, cariñosa e infinita liberalidad. Las cosas son algo diferentes cuando entramos en el mundo de las comedias palatinas: de hecho, observamos que el silencio, aquí, no es automáticamente positivo. En ese universo protegido, por ser libre, las más de las veces, de las exigencias del poder y de las obligaciones del honor familiar, Tirso nos hace asistir, en efecto, al parto de la palabra amorosa. Cuando esta palabra no llega a nacer, cuando el protagonista masculino se encierra en el silencio y la pasividad, se ve condenado al fracaso de un infeliz desenlace. Es el caso, en particular, de algunos

¹ Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, p. 33.

protagonistas masculinos. Raras son, en cambio, las protagonistas femeninas afectadas por semejante incapacidad de hablar. Al contrario, para las heroínas tirsianas se trata casi siempre de aprender a dominar el exceso de una palabra que sería indecente, y de cumplir con la ley del silencio que las conveniencias les imponen. De ahí que tengan que elegir otros medios que el de la palabra para dar a entender su inclinación a su pretendiente. Al fin y al cabo su progresivo dominio de este lenguaje mudo –lenguaje del cuerpo e ingeniosas sutilezas del arte de decir sin decir– garantiza plenamente el triunfo de estas heroínas del semisilencio, seguramente las más originales del universo dramático de Tirso, singular explorador de estas fronteras de la no-palabra.

Desde este punto de vista, no hay mayor contraste con este dominio de la palabra que el comportamiento más frecuente en la figura particular del criado-gracioso, totalmente incapaz de callarse o de guardar un secreto y cuya ineptitud para el silencio da lugar a numerosos episodios sumamente cómicos. Ocurre sin embargo, aunque rara vez, que Tirso invierta el tópico, bien en una tragedia (*La Peña de Francia*, *La mujer que manda en casa*), o bien en el marco de una comedia como *El celoso prudente*, en la que el dramaturgo integra plenamente a Gascón en las estratagemas de sus señores.

Pero estas excepciones poco modifican una de las principales conclusiones que podemos sacar del análisis de la dimensión ética del silencio, cuyo aspecto ampliamente positivo hemos podido observar. Y es que en oposición a la incapacidad general del gracioso de callarse, la capacidad de guardar silencio aparece claramente como el atributo del personaje noble². Signo, en la mayoría de los casos, de ingeniosidad, habilidad, osadía, amor generoso o astuta prudencia, contribuye, en cierto modo, a definir la imagen ideal del personaje noble tal como la moldeó el teatro tirsiano y, a decir verdad, tal como las mentalidades de aquella época parecen imaginarlo. Al menos esto es lo que, en contra de tantos críticos modernos –inspirados en la valoración negativa del silencio visto como negación de la sinceridad y de la transparencia–, he podido establecer una vez terminados los análisis centrados en la dimensión ética del silencio en el Siglo de Oro.

Quedaba entonces por considerar la cuestión del silencio en el teatro tirsiano en su dimensión estética. Tengo plena conciencia de los evidentes límites de mi estudio sobre este punto. Reducidos a un

² Esa es la conclusión general a la que había llegado en el capítulo titulado «Silencio y gracioso» que figura en mi tesis de doctorado, capítulo que no he querido integrar en este libro, como ya he explicado en la introducción.

mero acercamiento, forzosamente incompleto y parcelario, habrán permitido, por lo menos, evidenciar la especificidad de varias técnicas dramáticas utilizadas por el autor, como el procedimiento del aplazamiento o el de la interrupción. Discurso de un personaje interrumpido con frecuencia por la entrada en escena de otros protagonistas, o palabras diferidas o aplazadas durante un acto entero, estos silencios, que nacen de la misma estructura dialogada, son a menudo el signo, para el personaje así reducido a no hablar más, de su fracaso dramático y finalmente de su perdición.

Otras técnicas, como la dosificación o la retención de información, permiten al dramaturgo mantener a su personaje y, más raramente, al público, en una situación de subinformación. De ahí los malentendidos, equívocos y errores de los que es víctima el personaje, y el suspense y la sorpresa provocados en el espectador cuando el dramaturgo no le proporciona más información de la que disponen los propios personajes³.

Se observa, por otro lado, que esta situación de subinformación se presenta con particular frecuencia en los dramas de honor de Tirso, como los que constituyen la intriga secundaria de *Amar por razón de estado* y, sobre todo, el argumento de *El celoso prudente*. En estos dramas aparece en particular una nueva modalidad de «silencio dramático», más exactamente un «acallamiento» por el dramaturgo de su personaje, continuamente colocado en una posición de incomunicación con los demás. Este apartamiento, rasgo específico de la escritura tirsiana, sirve para aislar, dentro de una obra dada, el conjunto del drama de honor y, por consiguiente, para vaciar dicha obra de toda tensión trágica. Una rápida comparación entre *El celoso prudente* y el famoso drama de honor calderoniano, *El médico de su honra*, ha podido mostrar a las claras que la función de todos los procedimientos utilizados por Tirso —el aplazamiento, la suspensión, las interrupciones y las dilaciones, la retención de información, el colocar a un personaje en una situación de incomunicación con los demás, en particular mediante el uso masivo del aparte o del monólogo— radica a un tiempo en generar el drama de honor y, paradójicamente, eliminarlo o neutralizar su potencialidad trágica. Esta comparación entre *El celoso prudente* y *El médico de su honra* ha servido además para observar todo lo que separaba a Tirso de Calderón. El universo tirsiano explora más bien el *antes* de la deshonra, y más generalmente el

³ Lo que Vinaver llama la «égalité de statut» entre espectador y personajes, en oposición con lo que denomina el «surplomb du spectateur sur les personnages», fenómeno este mucho más corriente en el teatro clásico que en el teatro contemporáneo (Vinaver, 1993, p. 906).

antes de la tragedia. El silencio, en su caso, no es como en los dramas de Calderón un medio curativo que conduce, en el *después* de la deshonra, a la muerte y a la tragedia. Por el contrario, es un medio preventivo, que permite al personaje tirsiano triunfar, y al dramaturgo evitar un desenlace trágico.

Lo cierto es que el silencio, en la obra de Tirso, protege. En este sentido se encuentra diametralmente opuesto a la función del silencio en las tragedias racinianas, tal como la entiende Barthes. Porque para él, en el teatro de Racine, lo que protege es la palabra; al callarse, el personaje se confunde y, por consiguiente, se descubre⁴. Nada parecido hay en Tirso, donde el silencio solo deja de ser protección cuando pasa a ser mentira —como ocurre en *Escarmientos para el cuerdo*, con la felonía de Manuel, inexorablemente castigada por la muerte—. En las demás obras, en todas las demás, el silencio desempeña una función protectora. En los dramas hagiográficos permite la irrupción de la palabra divina salvadora. En los dramas «políticos» conforma un instrumento de poder o de contrapoder que sirve para preservar a un príncipe o salvar una inclinación amorosa. En los dramas de honor constituye una prevención imprescindible. En las comedias serias y las comedias palatinas acompaña la lenta adquisición del dominio de la palabra, de esa palabra por fin liberada en unos héroes cuyo triunfo será consagrado por el desenlace. Porque el silencio, en la obra de Tirso, casi nunca es total y absoluto. El lenguaje, en su teatro, nunca se suspende completamente. En la mayoría de los casos el silencio no es más que una disimulación de la palabra, «un “deslizamiento” del lenguaje sobre sí mismo»⁵, un discurso a medias palabras o una información truncada: un silencio parcial, que no provoca, por estar vacío, la irrupción de lo trágico, sino que, al contrario, es un medio para llegar a desenlaces felices.

⁴ «Le silence est [dans ce théâtre] irruption du faire véritable, effondrement de tout l'appareil tragique: mettre fin à la parole, c'est engager un processus irréversible» (Barthes, 1979, p. 61).

⁵ Según la expresión empleada por Maingueneau a propósito de Marivaux (1986, p. 86).

APÉNDICE

CUADROS

En los cuadros que he agrupado en este apéndice, el lector no encontrará un resumen de las diferentes intrigas; podrá ver, para cada obra, la estructura de cada acto. En columnas específicas, en efecto, he señalado los cambios de espacio y de tiempo, así como los de versificación, que me permitieron distinguir los principales momentos dramáticos. Cuando estos criterios no son pertinentes, el del escenario vacío es el que posibilita esta división en secuencias. Para más claridad, también he indicado la numeración de las escenas, o la de los versos, tal como aparecía en las ediciones que he utilizado. La columna titulada «trayectoria dramática» ofrece un resumen de las principales etapas de la evolución de los personajes y de la acción.

Estos cuadros están clasificados por orden alfabético y se refieren a las obras que, en el cuerpo de mi trabajo, he estudiado detalladamente:

Amar por arte mayor
Amar por razón de estado
El castigo del pensó que
El celoso prudente (en comparación con *El médico de su honra* de Calderón)
Escarmientos para el cuerdo
El mayor desengaño
Palabras y plumas
El pretendiente al revés
Privar contra su gusto
La prudencia en la mujer
Quien calla otorga
La venganza de Tamar
El vergonzoso en palacio

Amar por arte mayor, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
A un día de Oviedo. Sala en casa de don Melendo		A/ -Don Tello evoca ante el conde don Melendo las desventuras de don Lope: pretendiente de Isabela, y por eso, rival del rey de Navarra, don Lope fue encarcelado por su rey antes de escaparse al reino de León.	1	Romance á-e Silva de pareados	-Exposición: el drama de un privado.
Bosque (a un día de Oviedo)		B/ -Blanca, infanta de León, confiesa a su dama de honor que no desea casarse con el esposo que le tienen destinado, el duque de Vizcaya.	2	Redondillas	-Exposición de la intriga amorosa.
		-A solas, Blanca se dirige a la naturaleza que la rodea, cuya libertad envidia.	3	Silvas octosilábicas	
		-Aparecen don Lope y Bermudo. Blanca se entera, espiándolos, de que don Lope renuncia ya a Isabela por amor a Elvira.	4	Redondillas	
		-Una vez sola, Blanca recoge el retrato de Isabela que don Lope acaba de tirar. Haciendo suya la ofensa hecha a Isabela, la infanta, celosa, se enamora del caballero.	5	Décimas	
		C/ -Ordoño, rey de León, se enamora de Elvira durante una cacería. Aun cuando se entera de que el rey es quien está cortejándola, Elvira persiste cortésmente en rechazar este amor.	6-7	Redondillas	-La infanta de León, hasta entonces mujer esquiva, se convierte en la rival de Elvira.
		-Don Lope, celoso, reconviene a Elvira por dejar que el rey la corteje. Escena de despecho amoroso entre los dos protagonistas.	8	Romance é-o	

Amar por arte mayor, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Cárcel, en el palacio del rey de León	Cierta tiempo después	D/ -Don Lope fue encarcelado por el rey de León; pero viene este a liberarle para contentar a la infanta, su hermana, y a pesar de que ello pueda acarrear la guerra con el rey de Navarra. A cambio de la libertad, Ordoño le pide a don Lope que le deje a Elvira. -A solas, don Lope decide seguir cortejando a Elvira.	1-2 3 4	Redondillas Quintillas Décimas	-El rey intenta poner término a los amores de su vasallo.
		E/ -Elvira le confiesa al gracioso que finge aborrecer a don Lope para preservarle de la cólera del rey.	5-6	Romance <i>i-a</i>	-Contraofensiva de Elvira.
		F/ -Estratagema de la infanta: Blanca quiere hacerse la mensajera de Isabela cerca de don Lope. Le hace creer que Isabela está por llegar a León, le reconviene por su ingratitud y le prohíbe hablar con Elvira. -Don Lope comprende que Blanca está enamorada de él. -Ordoño, quien sospecha que don Lope está enamorado de Elvira, ordena a su vasallo que hable con su dama estando él, a fin de descubrir sus verdaderos sentimientos. Desesperación de don Lope.	7-8 9 10-11	Redondillas Décimas Redondillas	-Estratagema de Blanca para contrarrestar la inclinación de don Lope por Elvira. -Los vasallos enamorados puestos en peligro.
		G/ -La infanta anuncia a Elvira la próxima llegada de Isabela.	12	Silva de pareados	
		-A solas, Elvira da rienda suelta a sus celos y a su preocupación.	13	Décimas	
		-Frente al gracioso Bermudo, ella expresa su cólera. Llegan don Lope, quien le explica que tienen que dialogar en presencia del rey y de la infanta fingiendo que se aborrecen.	14-17	Redondillas	
		-Lope y Elvira simulan el desdén y la cólera, no sin reafirmar su amor en apartes, engañando a Ordoño y Blanca.	17 (fin)-18	Romance <i>é-a</i>	
					-Engaño al rey y la infanta. Primera victoria de los vasallos enamorados contra la tiranía de sus señores.

Amar por arte mayor, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Palacio del rey de León		H/ -Fingiéndose que es la intermediaria de Isabela, Blanca le encarga a don Lope que escriba un billete a su dama, billete que también ha de dirigirse, en parte, a la misma infanta. -Don Lope ya está seguro de que le quiere la infanta. -Bermudo da cuenta a su señor de las palabras de Elvira: para poder dialogar sin temor a las represalias del rey, ella instaura un nuevo modo de comunicación. Además, decide escribirle un billete a Ordoño, que en parte se dirigirá a Lope, y propone a don Lope que haga lo mismo con la infanta.	1-2 3 4	Redondillas Décimas Romance é-e Silva	-La infanta somete a don Lope a la prueba del billete doble. -Nuevos modos de comunicación para los vasallos enamorados.
		I/ -Parece que la guerra con el rey de Navarra es inevitable porque Ordoño protege a don Lope para defender los intereses de Isabela. Pero Ordoño se entera de buena tinta de que Isabela ya está casada en Francia. -Por eso culpa a don Lope de haberle engañado y de querer a Elvira; pero este le hace creer que quiere a Blanca. Así es como vuelve a granjearse la confianza de su señor. -A solas, don Lope lee el billete que Elvira escribió al rey y que este acaba de confiarle; descubre el mensaje encubierto que le dirige su dama.	5-6 7 8	Redondillas Romance í-e Silva 3 décimas Décimas (2 estrofas de 12 octosílabos: billete) 2 redondillas	-Segunda ofensiva del rey contra don Lope. Nueva estratagema victoriosa del protagonista.
		J/ -Blanca lee ante Elvira el billete que don Lope acaba de escribirle, billete dirigido a un tiempo a Isabela y a Blanca. -A solas, Elvira no logra descubrir en el billete de don Lope el mensaje de amor que le es destinado, lo que despierta sus celos. Pero llega Bermudo y le hace descubrir el sentido encubierto de la carta. -Estando los cuatro personajes juntos, Elvira significa su recelo amoroso a don Lope fingiendo que se dirige al rey. -Don Lope tranquiliza a Elvira fingiendo que se dirige a la infanta. La llegada del rey de Navarra, quien aboga por Elvira y don Lope, pone término a las estratagemas de los vasallos enamorados y a los sentimientos tiránicos de Ordoño y de Blanca.	9 10-11 12 13-16	Redondillas (Romance á-o intercalado: billete) Romance é-o Romance é-o (una redondilla intercalada: billete) Redondillas Romance í-o	-Don Lope resulta ser maestro en el arte de amar. -Elvira y don Lope de nuevo logran engañar a sus señores. -Triunfo de los protagonistas enamorados.

Amar por razón de estado, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Quinta del duque de Cleves. Jardín lindante	Al amanecer	A/ -Enrique se separa de Leonora bajando por una escala colgada de la ventana. Los amantes ya llevan un año viéndose en secreto.	1	Décimas	-Exposición de la intriga amorosa: los amores secretos de Enrique y Leonora.
		-El duque de Cleves divisa a un hombre bajo el balcón de sus dos hermanas. Se inicia un breve duelo casi a oscuras; Enrique huye antes de ser identificado. A solas, el duque se da cuenta de que el desconocido se llevó su espada, de modo que podrá reconocerle. Unos indicios olvidados por el traidor, una escala y un billete destrozado, revelan al duque que lo que se ventila es el honor de Leonora, y no el de su hermana, Isabela.	2-4	Redondillas	-Divulgación del secreto amoroso por el pretendiente: Leonora deshonrada.
Sala en la quinta de Ricardo	De día (al poco rato)	B/ -Enrique, solo, se lamenta: ofendió a su dama revelando por inadvertencia sus amores secretos.	5	Octavas	-Revés de Fortuna. -Nacimiento de un sentimiento de indignidad en Enrique. -Regreso al lugar de la ofensa.
		-Lección de esgrima: mientras Ricardo se adiestra en el manejo de la espada con su hijo Enrique, este le hiere por descuido. Ricardo le revela entonces que no es su verdadero padre.	6	Romance á-o + í-a	
		-Hasta entonces modesto letrado, Enrique imagina que es más humilde aún y, por lo tanto, más indigno de Leonora.	7	Décimas	
		-El marqués Ludovico le pide a Enrique la espada, pues acaba de romper la suya, y le propone ir juntos a casa del duque de Cleves.	8	Redondillas ¹	
Sala en la quinta del duque de Cleves		C/ -Leonora, interrogada por su hermano, acaba confesando que su pretendiente secreto es Ludovico, aunque oficialmente este corteja a Isabela. Sosegado, el duque decide arreglarlo todo.	9	Redondillas	-Primer ardid de Leonora para salvaguardar su honor. -Ludovico pasa a ser el pretendiente oficial de Leonora.
		-El duque anuncia a su esposa y a sus dos hermanas su regreso a la corte de Cleves. Llegan Ludovico y Enrique; al reconocer su espada, el duque culpa al marqués de traidor.	10-11	Quintillas	
		-A solas con Enrique, Leonora declara que debe fingir que quiere a Ludovico, por razón de estado. -Isabela le suplica a su hermana que apacigüe la cólera del duque contra Ludovico.	12-13	Décimas	

¹ Otra división puede ser válida, haciendo empezar la secuencia C desde la escena 8, lo que justificaría plenamente la métrica (el empleo de redondillas en las escenas 8 y 9). En el plano dramático, esta división parece confirmarse: la escena 8 —el encuentro con Ludovico y la salida para Belpais— anuncia el bloque final, el cual, por desarrollarse enteramente en Belpais, puede legítimamente formar parte de esta última secuencia. Sin embargo, el cambio de espacio y el hecho de que el escenario quede vacío entre las escenas 8 y 9 me llevó a efectuar una división diferente.

Amar por razón de estado, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
En Cleves, palacio del duque. Prisión	Al día siguiente	D 1/ -Enrique hace creer a Ludovico que está enamorado de Isabela, por lo que tiene que ayudarlo a encubrir esta pasión secreta. El marqués consiente en renunciar a su dama y fingir que quiere a Leonora. -El duque de Cleves libera a Ludovico de su prisión. -Enrique teme que, con esta estratagema, el marqués se enamore verdaderamente de Leonora.	1 2-3 4	Quintillas Octavas Soneto	-Estratagema de Enrique para remediar la divulgación del secreto amoroso.
En la galería del palacio		-Por eso se queja ante su dama del tormento que le infunden los celos que experimenta. Leonora le hace entrar en razón y le explica que él debe, a su vez, fingir que quiere a Isabela. D 2/ -Leonora le aconseja a su hermana que finja amar a Enrique para despertar los celos del marqués. Pero el entusiasmo de Isabela desencadena los celos de Leonora. -La duquesa decide ayudar a Isabela concediendo favores a Enrique para que llegue a ser su igual. -Le ofrece, tras consentimiento del rey, el cargo de mayordomo mayor y el condado de Moncastel. -En presencia de Leonora y de Ludovico, Enrique le agradece sus favores a Isabela con ternura, y despierta los celos de los otros dos personajes. En seguida, Leonora y el marqués procuran infundirles celos a Enrique y a Isabela, así que los pretendientes tienen que cambiar de sitio para explicarse con su dama respectiva. Así el marqués e Isabela se dan cuenta de que Leonora y Enrique se quieren.	5 6-14	Décimas Redondillas	-Entrecruzamiento de las relaciones amorosas: cada pretendiente finge que ama a la dama del otro. -Los ardides de Leonora y Enrique se convierten para ellos en penosas pruebas que provocan sus celos.

Amar por razón de estado, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Salón del palacio del duque de Cleves		E 1/ -Empieza el duque a sospechar que su mujer está enamorada de Enrique.	1	Soneto	-Principio del drama de honor personal del duque.
		-Leonora declara a su hermano que todavía no quiere casarse con el marqués. El duque está a punto de confundirla, pero algunas alusiones de su hermana parecen confirmar sus sospechas respecto a la duquesa.	2	Quintillas	
		-El duque cree que es víctima de un verdadero drama de honor pero prefiere esperar, pues no tiene ninguna prueba de la culpabilidad de su esposa.	3	Décimas	
		E 2/ -Ludovico revela al duque que ya no quiere casarse con Leonora pues es la dama de Enrique; también se niega a casarse con Isabela, por deber respeto a un amigo. El duque le entrega al marqués el billete escrito por Leonora, mensaje encontrado en el primer acto.	4	Silva de pareados Redondillas	-Continuación de las estratagemas de Leonora y de Enrique.
		-A solas, el marqués comprende que su amigo Enrique le traicionó. Pero este logra demostrarle que está equivocado y sigue engañándolo.	5-7		
		-Pese al peligro, ambos protagonistas optan finalmente por no separarse y proseguir con sus ardides.	8	Romance é-a	-Primeras revelaciones.
		-Viendo la pasión de Isabela por Enrique, Leonora le revela que el caballero es en secreto su esposo desde hace un año. Revelación que Isabela no tarda en comunicar al marqués, que decide decírselo todo al duque para que el traidor sea castigado con la muerte.	9-12	Redondillas	
		F/ -El duque decide seguir ocultando su drama de honor mientras no esté confirmado.	13	Décimas	
		-Pero sorprende a Enrique con una carta en la mano, carta de la que se apodera creyendo que se dirige a su esposa. Ante tales acusaciones, Enrique revela que quiere a Leonora, y no a la duquesa, lo que aplaca al duque.	14	Redondillas Décimas	-Revelación de Enrique que pone término al drama de honor del duque.
		-Ricardo y la duquesa vienen a anunciar que Enrique es duque y hermano de la duquesa. Ludovico, Isabela y Leonora, que acuden para pedir venganza, se enteran de la noticia. Enrique, finalmente, puede casarse con Leonora.	15-16	Décimas	
					-Enrique se ve recompensado por la Fortuna. -Triunfo de los protagonistas enamorados.

El castigo del pensé que, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Fuera de la ciudad de Momblán, cerca de la casa de Liberio	De día	A/ -Don Rodrigo Girón, noble español falto de dinero, llega a Flandes, en pos de una suerte mejor, con su criado Chinchilla. -Confundido por Otón por el padre (Fisberto) y la hermana (Clavela) de este, Rodrigo toma la identidad de su sosia condenado al exilio por haber matado a un privado del duque de Cleves. -Rodrigo se enamora de Clavela.	1-4 5-6	Redondillas	-Exposición. -Rodrigo pasa a ser Otón. -Rodrigo, enamorado de Clavela.
		B/ -Primera aparición de la condesa Diana. Se niega a casarse con el conde Casimiro, esposo elegido por su hermano, e incluso a volver a casarse. -El conde planea conquistar a Diana con las armas. -Pinabel, caballero, le pide a la condesa la mano de Clavela, lo que favorecerá Diana intercediendo cerca de Liberio y de su hija y rehabilitando a Otón.	7 8-9		-Presentación de la condesa Diana como mujer esquiva. -Planteamiento de una intriga amorosa (Casimiro y Diana; Pinabel y Clavela).
Plaza delante del palacio de la condesa	De noche	C/ -Rodrigo, que solo acepta desempeñar el papel de Otón por amor a Clavela, se entera de las intenciones amorosas de Pinabel e intenta aplazar el casamiento. -Casimiro asedia la ciudad. -Diana hace de Rodrigo su secretario; él solicita ser también capitán para defenderla. -Rodrigo se ha enamorado de la condesa. [Entre el primer y el segundo acto, batalla de Rodrigo y Pinabel contra Casimiro.]	10 11 12 13-14 15	Redondillas Romance é-o	-Complicación de la intriga amorosa: la rivalidad entre Pinabel y Rodrigo se rebaja al enamorarse Rodrigo de Diana. -Ofensiva militar de Casimiro.

El castigo del pensó que, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Jardín de la condesa	De día	D/ -La condesa se desdice de su promesa de no querer más.	1	Soneto (Diana)	-Diana cae en las redes del amor.
		-Clavela toma conciencia de su amor por Otón-Rodrigo; Diana descubre su pasión por el noble español.	2	Soneto (Clavela)	-Rivalidad amorosa entre Clavela y la condesa.
		-Rodrigo relata su victoria contra Casimiro.	3	Redondillas Octavas	-Victoria militar de Rodrigo: capitán triunfante.
		-Favores de Diana, que a duras penas intenta ocultar sus sentimientos, que Rodrigo adivina.	4	Redondillas	
Terrero del palacio de la condesa	De noche	E/ -Ardid de Clavela, que se hace pasar por la condesa para hacer creer a Rodrigo que Diana quiere a Casimiro. Este presencia la escena en secreto, y se marcha, embriagado por la felicidad.	5-6	Décimas	-Secuencia nocturna del terrero.
		-Ardid de la condesa, que se hace pasar por Clavela para hacer creer a Rodrigo que esta quiere a Pinabel.	7-9	Redondillas	-Ardides femeninos.
		-Rodrigo, desesperado, le declara a la falsa Clavela su verdadera identidad y su amor.	10	Romance í-o	-Derrota amorosa de Rodrigo.
			11		-Diana se entera de quién es verdaderamente Otón.

El castigo del pensé que, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Sala del palacio	De día	F 1/ –La condesa pone todos los medios para casarse con Rodrigo.	1	Quintillas	–Primera ofensiva amorosa de Diana.
		–Anuncia el casamiento de Pinabel con Clavela.	2	Décimas	–Vacilaciones de Rodrigo.
		–Empieza a declararse a Rodrigo. Primer favor: la escena del guante.	3-4	Redondillas	
		–Impide que Rodrigo y Clavela se declaren su amor.	5-6		
Sala del palacio	De día	–A solas, Rodrigo intenta analizar el comportamiento de Diana, sin llegar a un resultado convincente.	7-9		–Aceleración de la intriga.
		F 2/ –Pinabel anuncia que el casamiento de Diana con Casimiro pronto tendrá lugar.	10	Endecasílabos sueltos, a veces pareados	
		–Pinabel culpa a Rodrigo de impedir su casamiento con Clavela, y de aspirar al amor de Diana.			
		–Los celos y el afán de venganza llevan a Pinabel a informar a Casimiro, para que mate al noble español.	11		–Ofensivas de Pinabel.
Sala del palacio	De día	–Ante tantos obstáculos, Rodrigo se desanima y decide contentarse con el amor de Clavela.	12	Quintillas	–Retroceso y resignación de Rodrigo.
		G/ –Ante el mutismo de Rodrigo, decide Diana revelar un poco más sus sentimientos.	13	Soneto (Diana)	–Segunda ofensiva amorosa de Diana e intento de revelación.
		–Segundo favor: el dictado de un billete que invita a una cita amorosa, cuyo destinatario es designado por Diana de manera enigmática.	14	Redondillas	
		–Turbación y confusión de Rodrigo, una vez solo.	15	Décimas	–Incomprensión y error de Rodrigo.
Jardín del palacio de la condesa	De noche	–Rodrigo le entrega a Casimiro el billete, y se da cuenta en seguida de su error.	16-18	Redondillas (décima intercalada)	
		H/ –Casimiro se presenta con anticipo a la cita de Diana.	19-20	Romance é-e	–Desenlace.
		–Rodrigo llega tarde y se desespera.	21-22		–Fracaso total de Rodrigo: <i>El castigo del pensé que</i> .
		–Llegada de Diana y de Casimiro, unidos. Ella castiga a Rodrigo por sus errores.			
Jardín del palacio de la condesa	De noche	–Diana anuncia el casamiento de Clavela y Rodrigo, cuya identidad revela. Pinabel se casará con una prima de la condesa.			

El celoso prudente, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en <i>ODC</i>	Versificación	Trayectoria dramática
Jardín de la casa de Fisberto	Noche	A/ –Diana acaba de encontrar a su hermana menor, Lisena, en plena noche, en el jardín de su padre. Tras negarse a contestar las preguntas de su hermana mayor, Lisena confiesa finalmente que está esperando a su pretendiente, el príncipe Sigismundo. –Diálogo amoroso entre Sigismundo y Lisena. Diana se convierte en la confidente y tercera de este casto amor. –Llegada inopinada del padre de las dos jóvenes, Fisberto. Huida del príncipe y del criado Gascón. El padre interroga a ambas hermanas con severidad. Las circunstancias hacen que Diana tome a su cargo los amores del príncipe y de Lisena.	1-6	Quintillas (carta de Sigismundo en décimas)	–Exposición: los amores de Lisena y del príncipe Sigismundo. Honor y unión desigual. –Represalias del padre y ardid de las hijas: Diana asume la responsabilidad de los amores de su hermana.
Palacio del rey de Bohemia	Al día siguiente	B/ –El infante Alberto le pide al rey, su padre, que modifique los proyectos de matrimonio que había formado para su hermano Sigismundo: este no quiere a la princesa de Hungría, Leonora, con la que debe casarse; en cambio, Alberto y Leonora sienten un amor recíproco. El rey no acepta. –Fisberto informa al monarca del amor del príncipe por su primogénita. El rey decide casar a Diana con don Sancho de Urrea. Ordena a sus dos hijos que vayan a acoger a Leonora	7 8-9	Octavas reales Romance é-o	–Llamamiento a la clemencia paterna del rey. Los amores contrariados de los jóvenes protagonistas. –Llamamiento del padre a la justicia del rey. Represalias del padre y del rey: casamiento de Diana.

El médico de su honra, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Verificación	Trayectoria dramática
Quinta de Gutierre, cerca de Sevilla	Primer día	A/ -El infante Enrique se cae del caballo, cerca de la casa de Gutierre. Mencía describe a su criada la caída del caballero, que vio desde su ventana. Transportan al infante a casa de Gutierre.	1-76	Redondillas	-Exposición: la caída y el encuentro de Enrique y Mencía.
		-Mencía reconoce a su antiguo pretendiente, el infante Enrique. Pero ya es la esposa de don Gutierre Alfonso Solís y tiene que olvidar sus amores pasados. Al enterarse de este casamiento, Enrique, celoso y enfurecido, quiere irse en el acto.	77-314	Romance 6-o	-El resurgimiento de los antiguos amores.
		-La llegada de Gutierre, honrado con la presencia del infante bajo su techo, no impide que Enrique prosiga sus reproches, con palabras encubiertas, en el mismo modo, Mencía le incita a visitarla a fin de poder justificarse.	315-574	Décimas	-Presentación del personaje de Gutierre.
		-Tras marcharse Enrique, Gutierre anuncia a su esposa que tiene que ir a saludar al rey a Sevilla, lo que despierta los celos de Mencía por Leonor, la precedente dama de Gutierre. Tras la salida de su esposo, Mencía confiesa sus amores pasados a su criada Jacinta.			-Confidencias de Mencía a su criada acerca de sus amores pasados.
Palacio del rey, en Sevilla		B/ -Al rey, quien recibe las quejas de sus sirvientes, Leonor le pide justicia por un lance de honor.	575-608	Silvas	-La queja de Leonor en contra de Gutierre.
		-Una vez sin testigos, le expone el agravio que sufrió: don Gutierre la abandonó, a pesar de haberle dado su palabra de casamiento. -El rey esconde a Leonor para interrogar al culpado, don Gutierre, quien llega precisamente en compañía del infante. Durante el interrogatorio, Gutierre se ve obligado a revelar, a pesar suyo, que no se casó con Leonor porque, una tarde, sorprendió a un desconocido bajo su techo. Ofendida y deshonrada por esta declaración, Leonor sale de su escondrijo para justificarse. Interviene don Arias para explicar que él era quien, aquella tarde, se encontraba en casa de Leonor, donde se había citado con otra dama. Gutierre y don Arias están a punto de desenvainar la espada; enfadado, el rey los manda encarcelar. Enrique se regocija pues podrá visitar a Mencía en ausencia de su esposo.	609-72 673-1020	Octavas reales Romance 6-o	-El encuentro Leonor-Gutierre: la evocación de los antiguos amores.
					-Vía libre para Enrique.

El celoso prudente, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Palacio del rey de Bohemia	Después de la boda de Sancho y Diana	C 1/ -Sancho, Fisberto y Diana agradecen sus favores al rey. Sigismundo muestra públicamente que el casamiento de Diana le afecta. Asombro de Sancho.	1-2	Redondillas	-Boda de Diana y Sancho.
		C 2/ -Enrique, marqués de Oberisel y antiguo pretendiente de Lisena, teme haber sido olvidado por su amada. Engañado por el gracioso Gascón, cree que un tal duque Arnesto va a casarse con Lisena. -Sigismundo organiza con Gascón una nueva cita nocturna con Lisena, que tomará el nombre de Diana.	3-6		-Aparición de un galán suelto. -Primera ofensiva de los jóvenes protagonistas.
Cámara del rey de Bohemia		D/ -Subterfugio de Alberto: hace creer al rey que Sigismundo se ha enamorado de la princesa Leonora y que esta se parece mucho a Lisena.	7	Tercetos encadenados y cuarteto final	-Segunda ofensiva de los jóvenes protagonistas.
		-Sancho, devorado por la duda, espía la conversación del rey y de Sigismundo, y luego, la del príncipe con Gascón: se entera de la existencia de una primera cita nocturna entre los dos amantes, y de que un nuevo encuentro está previsto para la noche.	8-10	Quintillas	-Nacimiento y confirmación de las sospechas de Sancho.
		-Primer gran monólogo de Sancho: lee el billete que Sigismundo le había mandado a su amada, billete que el príncipe acaba perdiendo al marcharse.	11	Décimas	-Primer gran monólogo de Sancho.
Sala en casa de Sancho	Al anochecer	E/ -Diana confiesa a Lisena su amor por Sancho y le recomienda que, al utilizar su nombre, no comprometa el honor de su esposo ni el suyo.	12	Redondillas	-Diálogo de las dos hermanas: constancia de Diana.
Calle delante de la casa de Sancho	De noche	F/ -Alberto informa a su hermano del ardid previsto para el día siguiente. Enrique, al encontrarse con Sigismundo, le toma por el famoso duque que ha de casarse con Lisena. Preocupado y celoso de dicho duque, el príncipe decide adelantar su unión con Lisena. -Sancho espía el diálogo amoroso entre Sigismundo y Lisena. De las palabras del príncipe, Sancho deduce, en su segundo gran monólogo, que Diana va a deshonorarle al día siguiente. No obstante, guarda un silencio absoluto, frente a su esposa, sobre todo lo que acaba de oír.	13-21	Romance á-a	-Equívoco. -Nueva confirmación de las sospechas de Sancho. Segundo gran monólogo. -Primer diálogo de Sancho y Diana.

El médico de su honra, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
Jardín de la quinta de Gutierre	Noche siguiente	C/ –Enrique es introducido en el jardín de Mencía por Jacinta. Se inicia un segundo diálogo entre los dos antiguos amantes.	1021-1142	Romance <i>ú-e</i>	–El segundo encuentro Enrique-Mencía.
		–Interrumpido el diálogo por la llegada de Gutierre, Mencía esconde al infante.	1143-70	Redondillas	
		–Mencía acoge con ternura a su esposo, liberado momentáneamente para poder visitarla. Tras marcharse del escenario, ella vuelve enloquecida anunciando la presencia de un hombre en casa, y se las arregla para que el infante pueda salir mientras Gutierre busca al supuesto ladrón. Pero, al explorar la casa a petición de su mujer, Gutierre descubre una daga. Sospechoso, se lleva el puñal; el arma, a pesar de no conocerla Mencía, provoca en ella un intenso pánico, en el momento en que Gutierre se despide de ella.	1171-1402	Décimas	–Nacimiento de las sospechas de Gutierre.
Cámara del rey en el palacio	Al día siguiente	D/ –El infante le pide al rey, su hermano, que libere a Arias y a Gutierre.	1403-1524	Romance <i>á-e</i>	
		–Al agradecer su favor al infante, Gutierre se da cuenta de que la espada de Enrique se parece mucho a la daga que encontró en casa. Con palabras encubiertas, avisa al infante de que tiene sospechas.	1525-84	Décimas	–Gutierre descubre la identidad de su poderoso rival.
		–Una vez a solas, Gutierre se lamenta sobre su suerte. Procurando saber si su esposa es culpable, se resuelve a visitarla en secreto a la noche siguiente.	1585-1712	Romance <i>é-a</i>	–Primer monólogo del «médico de su honra».
		E/ –Arias propone a Leonor casarse con ella para borrar su deshonra, pero esta no quiere.	1713-1860	Redondillas	–Arias y Leonor saben que el infante corteja a Mencía.
Jardín de la quinta de Gutierre	Noche	F/ –Gutierre llega sigilosamente a su casa para sorprender a Mencía. La encuentra dormida. La despierta y le habla en la oscuridad contrahaciendo su voz. Ella le toma por Enrique, lo que acaba de convencer a Gutierre de que le engañaron. Este pone término a la escena volviendo a tomar su papel de esposo y haciendo como si acabara de llegar. Los enfurecidos celos que entonces se apoderan de él sobrepasan sus intenciones y le infunden pavor a Mencía. Planea Gutierre, en un aparte, vengar su deshonra con la muerte.	1861-2048	Silvas	–Segundo monólogo del «médico de su honra». –Gutierre recibe la primera prueba de su deshonra.

El celoso prudente, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Casa de Sancho	Al día siguiente	G/ -Lisena comunica a Diana su alegría al ver aproximarse el triunfo de sus amores. Pero Diana está preocupada por la actitud de su esposo. Salida de Lisena para Valdeflores.	1-2	Quintillas	-Preocupación de Diana.
		H/ -Tercer monólogo de Sancho. Interrupción: la historia contada por Orelío. Cuarto monólogo de Sancho: quiere borrar la ofensa que sufre sin publicar su deshonor, o sea, vengándose en secreto. Al sorprender las últimas palabras de su esposo, Diana quiere revelárselo todo, pero él se lo impide. Ella decide marcharse secretamente a Valdeflores.	3-8	Redondillas	-Tercer monólogo del celoso prudente. -Cuarto monólogo de Sancho. -Segundo diálogo de los dos esposos: Diana conoce las intenciones de su esposo.
Sala en la quinta de Valdeflores		I/ -Lisena se dispone a desempeñar el papel de la princesa Leonora. -Surge el marqués Enrique, que está seguro de reconocer a Lisena. -Ha venido el rey a admirar el sorprendente parecido de Leonora con la hija de Fisberto. La fingida princesa le anuncia que el casamiento ha de celebrarse lo antes posible.	9-10 11 12	Redondillas Décimas Octavas reales	-Escenificación del subterfugio de Alberto.
Sala en casa de Sancho		J/ -Sancho decide diferir su venganza, pero un criado le informa de que Diana se ha ido a Valdeflores. Seguro de su deshonor, Sancho maldice su prudencia pasada.	13-15	Romance é-o con estribillo	-Quinto monólogo de Sancho. -Sexto monólogo del celoso prudente.
Sala en el palacio del rey de Bohemia	Después de las bodas	K/ -El rey y el marqués Enrique esperan a los recién casados. -A pesar de lo que dicen Diana y Fisberto, Alberto logra prolongar su ardid ante el rey. Finalmente es Leonora quien, revelando su identidad, informa al monarca e implora su clemencia. Explicaciones y revelaciones de Sigismundo y de Alberto. El rey acepta brindar un feliz desenlace a las estratagemas amorosas de sus hijos. Sancho entiende que su honor está a salvo.	16 17-19	Redondillas Romance é-o	-Revelación de Leonora: llamamiento a la clemencia real. -Triunfo amoroso de los jóvenes protagonistas y fin del drama de honor de Sancho.

El médico de su honra, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
Palacio	Poco tiempo después	G/ –Tras mudarse a Sevilla con su mujer, Gutierre se queja al rey y le avisa de que el comportamiento del infante empaña su honor, aunque está seguro de la inocencia de su esposa. –El rey esconde a Gutierre para que asista al interrogatorio de Enrique. Las palabras de este no hacen sino confirmar las sospechas de Gutierre. Para tratar de acortar estas funestas revelaciones, el rey le devuelve la daga a su hermano, el cual le hiere por descuido. Este incidente le infunde angustia al rey y provoca la partida de Enrique. A solas, Gutierre decide matar secretamente a su esposa.	2049-2108	Décimas	–Llamamiento de Gutierre a la justicia del rey.
			2109-2328	Romance <i>í-e</i>	–Gutierre recibe la segunda prueba de su deshonra. –Tercer monólogo del «médico de su honra».
Sala en casa de Gutierre en Sevilla		H/ –El gracioso Coquín anuncia a Mencía la salida del infante. Creyendo que sus amores, ya públicamente conocidos, son causa de su partida, Mencía, aconsejada por su criada, escribe al infante para que se quede. –Al llegar, Gutierre nota la turbación de sus criados y sorprende luego a su mujer mientras escribe. Mencía se desmaya. El «médico de su honra» anuncia la muerte próxima de su esposa, a quien encierra tras despedir a sus criados. Sola, Mencía está aterrorizada por la funesta suerte que la espera.	2329-2507	Silvas	–Aceleración de la acción. –Cuarto y quinto monólogos del «médico de su honra».
Calle de Sevilla	A la noche siguiente	I/ –Mientras el rey y don Diego pasean por una calle de la ciudad, Gutierre introduce a un barbero en casa, con los ojos vendados. Le obliga a desangrar a su esposa hasta que muera. –Encontrándose con el rey, que acaba su paseo nocturno, Gutierre no puede, como tenía previsto, matar al barbero a fin de que su venganza quede secreta. Este, primero, y Coquín, luego, informan al rey de la venganza de Gutierre. –Finge este lamentarse por la muerte accidental de su esposa. El rey le ordena entonces casarse con la que había abandonado por error: Leonor. Gutierre se muestra reacio porque teme una nueva deshonor, pero el rey le deja entender que conoce y aprueba su venganza, y le compele a tal casamiento.	2508-2725	Romance <i>é-a</i>	–Ejecución de la secreta venganza y sexto monólogo de Gutierre.
			2726-2813	Redondillas	–Revelación al rey de la venganza de honor ejecutada por Gutierre.
			2814-2953	Romance <i>á-a</i>	–Gutierre recibe la aprobación del rey.

Escarmientos para el cuerdo, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
En Goa, delante del palacio del gobernador	Primer día	A 1/ -Fiesta en honor del bautizo del rey indio Safidín. Largo parlamento épico en el que Manuel informa al gobernador de la victoria portuguesa en el sitio de Diu. A 2/ -Encuentro de Manuel con toda la corte de Goa. A 3/ -Presentación de Carballo, el gracioso. María, disfrazada de paje, le pone al tanto de su presencia en Goa y de su deseo de volver a encontrar a su hijo, Diaguito, y a Manuel, su esposo.	1-436 437-546 547-709	Romance <i>f-a</i> Décimas Redondillas	-Exposición de la intriga. Presentación de los personajes. Virtud militar de Manuel. -Deslealtad amorosa de Manuel. Primera ofensa: respecto a María.
Sala del palacio	Crepúsculo	B/ -El gobernador, García, quiere casar a su hija Leonor con don Juan de Mascareñas; le encarga a Manuel que convenza a Leonor de casarse con don Juan. Pero Manuel confiesa en aparte que ya es el esposo de Leonor.	710-99	Silva de pareados	-Segunda ofensa de Manuel: respecto a Leonor y al gobernador.
Aposento de Leonor		C/ -Leonor le da un billete a su paje (María) para Manuel. -Una vez sola, María, celosa, decide leer el billete. -Lectura del billete. María decide revelar su identidad a García.	800-31 832-59 860-909	Redondillas 3 décimas (con pentasílabos en los vv. 6 y 9) Décimas	-Ofensiva de María.
Sala del palacio	Noche	D/ -El gobernador manda a Juan a Tanór para escoltar al rey Safidín. -Una mujer toma a García por Manuel y le entrega un recién nacido, hijo de Manuel. -El gobernador, deshonorado, se interroga sobre la identidad de la madre de la criatura y se la deja a Manuel, sin darse a conocer. Manuel se encuentra con dos mujeres y dos hijos.	910-37 938-53 954-1053	Octavas Redondillas Décimas	 -García está deshonorado.

Escarmientos para el cuerdo, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
Sala del palacio	Mañana siguiente: una hora antes de salir Juan para Tanor	E/ -Diálogo Manuel-María: el héroe revela a la mujer su relación con Leonor y el nacimiento de su segundo hijo. Le ruega que no descubra su identidad a García, que se vaya con Juan, y le promete reunirse después con ellos. Llama sobre sí la maldición divina si no cumple su promesa.	1-276	Quintillas	-Manuel aniquila la ofensiva de María.
Aposento del gobernador	Por la tarde	F 1/ -García hace que Carballo hable y así se entera de la falta de Leonor. -Monólogo de García: proceso de los culpables. Elección de la solución de clemencia. -El gobernador informa a Manuel de sus proyectos. -Monólogo de Manuel: opta por casarse con Leonor.	277-388 389-519	Redondillas Décimas	-García: clemencia frente a la deshonra.
En Tanor		-García da la mano de su hija a Manuel y les proporciona un navío: les pide que salgan esa misma noche para Portugal, hasta que su ofensa sea olvidada. Malos presagios: las maldiciones empiezan a cumplirse. F 2/ -María y Juan llegan a Tanor. -Se presenta Carballo para anunciarles la llegada de Manuel, quien lleva a Diaguito con él. -Dicha de María. -Les entregan dos cartas de Manuel. Malos presentimientos. -Al leer la carta de Manuel, Juan se entera de que este se casó con Leonor. Ira de Juan. -Desesperación de María; la carta de Manuel le revela su traición. -Ira de María. Separación a distancia con Diaguito. María prorrumpe en maldiciones.	520-647 648-811 812-21 822-53 854-63 864-79 880-919 920-93 994-97	Redondillas Redondillas ² Décima Redondillas Décima Redondillas Décimas Romance <i>é-a</i> con estribillo Silva	-Primera opción de Manuel: opta por Leonor. -Tercera ofensa de Manuel: respecto a Dios. -María y Juan, primeras víctimas del ofensor. -Maldiciones de María.

² Este es un caso particular: mientras que se producen un cambio de espacio y un cambio de tiempo y que el escenario se vacía entre estos dos cuadros, no hay ruptura en la versificación, es decir, continúan las redondillas. No se trata de un caso excepcional en Tirso, ya que vuelve a producirse en el acto que sigue (a partir del v. 828). De modo que otra división del segundo acto podría ser pertinente: secuencia E (vv. 1-276), secuencia F (vv. 277-647) y, por último, secuencia G (vv. 648-811). Sin embargo, opto por otra solución pues ofrece la ventaja de relieves la continuidad de la versificación.

Escarmientos para el cuerdo, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
Palacio del gobernador de Goa	Al día siguiente	G/ -Desesperación de García, a quien María reveló que Manuel ya era su esposo.	1-70	Décimas (con tetrasílabos: vv. 6, 7, 9)	-Una deshonra mayor para García.
		-Juan decide perseguir a Manuel para vengar la deshonra.	71-166	Redondillas	-Elección de la venganza.
Navío de Manuel		H/ -Naufragio del navío de Manuel.	167-244	Silva de pareados	-Las maldiciones empiezan a abatirse sobre Manuel.
Costa africana (Etiopía)		I/ -Manuel, Leonor, su hijo y Diaguito resultan ilesos. Con los marineros que han sobrevivido, se organizan para alcanzar el río del Espíritu Santo. Carballo es capturado por dos salvajes.	245-519	Redondillas	
Cerca del río		J 1/ -Alcanzado el río, Manuel y sus hombres no encuentran embarcación alguna. El hambre y las fieras les cuestan la vida a cuatrocientos hombres. Los salvajes les prometen sustento si rinden las armas. Manuel está dispuesto a aceptar pero sus compañeros se niegan a hacerlo.	520-75	Octavas	
		-Ante las reiteradas promesas de los bárbaros y la urgencia de su situación, Manuel ordena que se rindan las armas, a pesar del parecer contrario de los suyos. Al punto los acometen.	576-727	Romance -o	-Manuel provoca la perdición de sus compañeros.
		-Manuel deja solos a Leonor y a Diaguito para ir a combatir. Pero un tigre se lleva a Diago y unos salvajes prenden a Leonor para violarla. Cuando ambos le piden socorro, Manuel acude, pero no llega a elegir a quién debe salvar. Finalmente opta por ayudar a Leonor.	728-827	Redondillas	-Segunda opción de Manuel. Opta por Leonor: segunda ofensa respecto a Dios. Segundas víctimas de Manuel: Leonor y Diaguito.
		J 2/ -El temporal obliga a García, Juan y María a desembarcar en la rada del río Espíritu Santo. Al divisarlos, viene Carballo a pedirles socorro para liberar a Manuel y Leonor. Pero un marinero anuncia a García el final trágico de su hija, la muerte de Diaguito y la desaparición de Manuel. Dolor casi mudo del gobernador, María y Juan ante los despojos de las víctimas.	828-930	Redondillas	
			931-1012	Romance é-o	-Castigo del ofensor por la Providencia. -Sufrimiento de sus víctimas.

El mayor desengaño, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
En Colonia, en una calle, delante de la casa de Evandra	Al atardecer	A/ -Bruno lleva seis años cortejando a Evandra; por amor a ella, dejó sus estudios de letras y perdió el aprecio de su padre. -El padre de Bruno, pese a las súplicas de este, no accede al casamiento de su hijo con Evandra. Ante el empeño de Bruno, el padre reniega de él, le deshereda, le rechaza y le maldice. Por último, le pide a Dios que su hijo se convierta en un santo. -Temiendo perder su honor, Evandra se niega a hospedar a Bruno.	1-128 129-553	Redondillas Romance á-o	-Exposición de la intriga amorosa. -Maldición paterna en contra de Bruno.
	Al anochecer	-Bruno se sincera con su amigo, el conde Próspero, que le promete apadrinar su unión con Evandra. -Asaltada por remordimientos, esta llama a Bruno desde su ventana y le da una cita para esa noche en casa de su amiga Lorena. Al oír su voz, Próspero se enamora de Evandra.			-Bruno se encomienda a su amigo, el conde Próspero.
En casa de Lorena (cerca de la de Evandra)	De noche	B/ -Próspero se anticipa a Bruno y a Evandra en casa de Lorena para explicar a esta que quiere a Evandra. Lorena y su amante Ataúlfo prometen ayudarlo. -Evandra aparece; su belleza aumenta la pasión del conde. Estratagema de Lorena para dejarlos solos un momento a oscuras: Próspero toma a la fuerza la mano de Evandra. -Llega Bruno. Con motivo de un juego, Próspero anuncia que es el esposo de Evandra y recibe parabienes. Bruno quiere vengarse, protestando. Acude el tío de Evandra. -Próspero le explica la situación. -El tío se pronuncia en favor del conde, reprende a Bruno y pide a Evandra que se case con Próspero. Todos le aconsejan lo mismo a la joven, pues Bruno ha faltado por hablar demasiado. Abandonado de todos, incluso por su criado Marción, Bruno decide marcharse y probar fortuna como soldado.	554-896 897-936 937-1080	Redondillas Octavas Romance á-e	-Traición del conde Próspero. -Fracaso amoroso de Bruno. -Primer desengaño.

El mayor desengaño, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
En alguna parte de Alemania, delante de una ciudad rebelde asediada	Algunos días después	C/ –Durante el sitio de una ciudad rebelde, Bruno se distingue por su valor y su atrevimiento, y llama la atención del emperador Enrico IV. Este se ve además deslumbrado por la belleza de Visora, una cautiva que Bruno acaba de entregarle. –El protagonista evoca sus aventuras pasadas y explica cómo acaba de librar a Visora de la violación. Enrico recompensa a Bruno haciéndole su privado. Le encarga velar por Visora, le avisa de los celos de la emperatriz, y le ordena hacer que la cautiva se enamore de él. Alegría de Bruno. Pero Visora le declara su amor y le pide protección. Se niega a creerla y a protegerla. Visora, ofendida, promete vengarse.	1-160 161-451	Quintillas Romance <i>í-o</i>	–Bruno demuestra su valor guerrero. –Triunfo de Bruno, hecho privado del emperador.
En el palacio del emperador de Alemania	A los tres días	D/ –Milardo, enamorado de Visora, informa a la emperatriz de los proyectos de su esposo y de la responsabilidad de Bruno en el asunto. –Canciones de otra cautiva, Leida, una para despertar los celos de la emperatriz, otra para subrayar lo precario de la condición de privado. –Este canto de mal agüero intranquiliza a Bruno. –Enrico pide consejo a su privado pues quiere amar a Visora a la fuerza. Bruno le aconseja la paciencia y la humildad, lo que provoca el furor del emperador. Interrumpido por la llegada de la emperatriz, Enrico reprende a su privado con violencia y se va. Bruno contesta misteriosamente las preguntas de la emperatriz, que tiene que interrogar a Marción –amenazándole, pues finge ser mudo– para conocer la verdad. –Confesión del gracioso. La emperatriz le pide a Milardo que huya con la bella Visora.	452-537 538-89 590-625 626-835 836-923	Silva de pareados Romance en <i>é</i> [dos canciones: 538-49; 574-89] Redondillas Décimas Redondillas	–La emperatriz y Milardo se oponen al nuevo privado. –Bruno provoca el enojo del emperador. –Ofensiva de la emperatriz para arruinar los proyectos de su esposo y del privado.
		E/ –Milardo hace creer a Visora que viene a liberarla porque Bruno le ha mandado que la mate. Visora promete casarse con Milardo si mata a Bruno. Milardo hace creer a la pareja imperial que Bruno ha querido violar a Visora, lo que esta confirma. Así es como al cabo de tres días de privanza, Bruno cae en desgracia. Abandonado de todos, decide relatar sus desdichas para que puedan servir de ejemplo y de escarmiento para los demás.	924-1159	Romance <i>é-o</i>	–Victoria de la emperatriz y de Milardo. Venganza de Visora. –Desgracia de Bruno. –Segundo desengaño.

El mayor desengaño, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
En París. En la capilla real (o en espacios contiguos)	Más tarde	F 1/ -Bruno se hizo clérigo. Estudiante brillante, oposita a la cátedra suprema de Teología, ante el rey y la reina de Francia. Impresionados por su ciencia, estos le prometen los honores más grandes.	1-404	Romance é-a	-Bruno se distingue en las Letras por su elocuencia y su saber. Obtiene la consideración de los reyes.
		-Marcela y Laura, disfrazadas de estudiantes, revelan su identidad a Bruno. Marcela declara su amor al héroe. Bruno se siente perseguido y teme su flaqueza.	405-99	Silva de pareados	-Última tentación amorosa.
		-Roberto anuncia a Bruno la muerte de Dión, a quien toda la ciudad de París da por santo. Su cuerpo es trasladado a la capilla real, y el rey y la reina acuden a los funerales.	500-68	Redondillas	
		F 2/ -Todos llegan a la capilla. Milagro durante el funeral: el cuerpo de Dión se incorpora para anunciar que Dios va a juzgarle. Espanto de la asistencia. Dión interrumpe por segunda vez el oficio para decir que está compareciendo ante Dios. Los testigos del milagro están despavoridos. Por tercera vez, Dión se incorpora para declarar que Dios le ha condenado. Comentarios del rey y explicación de Roberto. Marcela y Laura deciden tomar el velo, Marción quiere hacerse ermitaño.	569-924	Romance á-o	-Intervención divina.
		-Bruno, ante la amplitud de este inmenso desengaño, exhorta a sus compañeros a que le sigan para una vida de penitencia, de soledad, de ayuno y de silencio.			-Revelación y último desengaño: las Letras, la Ciencia, la Teología resultan ser vanidades.
		-Milagro: un ángel aparece para avisar al Papa de que Bruno está fundando una nueva Orden religiosa, la de los Cartujos, y que tiene que protegerle.			-Fundación de la Orden de los Cartujos.

Palabras y plumas, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Sala del palacio de la princesa de Salerno	Primer día	A/ –El príncipe Próspero, celoso, reconviene a su dama, la princesa Matilde, porque se deja cortejar por el caballero español Íñigo, que gasta toda su fortuna en la demostración de su amor.	1	Décimas	–Exposición del enredo amoroso.
Cámara del rey de Nápoles		B/ –Rugero, privado del rey, decepcionado por no heredar el principado de Salerno, al que aspiraba, decide intrigar contra Matilde.	2	Quintillas	–Exposición del enredo político.
Sala en la quinta de Íñigo	De noche	C 1/ –Íñigo, enfadado por el menosprecio de Matilde, explica a su hermana Sirena cómo, para cortejar a la princesa, organiza en su honor festividades y torneos. Pero es en vano, pues Matilde prefiere al príncipe Próspero. –Próspero le reprocha a Íñigo que corteje públicamente a su amada. Ofendidos los dos, están a punto de desafiarse cuando Sirena les anuncia que el barco de Matilde está naufragando. Íñigo sale corriendo a socorrerla. Próspero huye. Íñigo salva a Matilde.	3-4 (principio) 4 (fin) y 5	Redondillas Octavas	–Nacimiento de la divisa amorosa de Íñigo: «obrar callando».
Cerca de la quinta.		C 2/ –Rugero lamenta que Matilde no haya muerto. Planea, para matarla, incendiar la casa de Íñigo durante la noche.	6-12	Redondillas	–Primer encuentro de los dos pretendientes: valor de Íñigo y cobardía de Próspero.
Cuarto de Matilde en la quinta.		C 3/ –Próspero, celoso, le reprocha a Matilde su amor por Íñigo. Pero la princesa sigue enamorada del príncipe. Este, tras prometerle amor y fidelidad, la abandona por cobardía cuando el fuego se declara en la quinta de Íñigo. El noble español salva a Matilde por segunda vez.	13	Redondillas	–Primer complot contra Matilde.
Delante de la quinta			14 (principio) 14 (fin) a 19	Romance en á Redondillas ³	–Segundo «encuentro» de los dos pretendientes: cobardía de Próspero y valor de Íñigo. Segunda victoria amorosa del noble español. –Primer diálogo Íñigo-Matilde.

³ El empleo persistente de las redondillas a lo largo de esta última parte del primer acto me llevó a considerar el conjunto de las escenas 3 a 19 como un solo y único cuadro, que sin embargo he dividido en tres microsecuencias: C 1, C 2 y C 3. Lo cierto es que la continuidad de las redondillas podría revelar, en Tirso, un uso particular y original del sistema generalmente empleado por los dramaturgos del Siglo de Oro. En efecto, el cambio de tiempo dramático (entre C 1 y C 2) y el hecho de que el escenario quede vacío entre las tres microsecuencias, vienen a contradecir esta ausencia de ruptura de la versificación y podrían inducir a otro tipo de división: la escena 13 formaría un cuadro de por sí (D), y las escenas 14 a 19 constituirían un último bloque (E).

Palabras y plumas, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Verificación	Trayectoria dramática
Cámara del rey	Al día siguiente	D/ -Rugero convenció al rey, con una carta falsificada, de que Matilde formó una alianza secreta con el duque de Anjou contra el. Así es como se encuentra desposeída de todos sus bienes y desterrada. Próspero declara querer casarse con la hermana de Rugero, Laura. -Matilde viene a clamar su inocencia. El rey permanece inflexible. -Matilde pide protección a Próspero, que se la niega para no poner su fama en peligro. -Soledad de la princesa.	1	Quintillas	-Complot político contra Matilde.
Delante de la quinta quemada de Ínigo		E/ -Tras el incendio de su quinta, Ínigo está arruinado. -Llega Matilde, pobre y abandonada, a quien promete protección. Le propone acompañarla a la corte del duque de Milano, su primo. El gracioso sale para Nápoles a vender botones y pañuelos para que Ínigo pueda ofrecer una comida a su dama.	5-7	Redondillas	-Ínigo salva a Matilde por tercera vez: nueva victoria de su carñosa liberalidad.
Sala en casa de Rugero, en Nápoles		F/-Laura, que hospeda a Sirena, confiesa a su amiga que está enamorada de Ínigo. -Llega Gallardo, el gracioso. Laura le compra todos sus mondadientes, por amor a Ínigo. -El rey, al venir a anunciar a Laura su próximo casamiento con Próspero, se enamora de Sirena. Conmovido por el amor de Laura por Ínigo, colma al noble español de favores y acepta que sea el esposo de Laura.	8 9-12	Quintillas Redondillas	-Segunda intriga amorosa, entre el rey y Sirena. -Ínigo es objeto de los favores amorosos de Laura y de los favores políticos del rey.
Patio de la quinta quemada de Ínigo		G/-Regreso de Gallardo, que prepara una comida para su señor y la princesa. -Rugero, salido en persecución de Matilde para evitar que se reúna con su familia y procure vengarse, anuncia a Ínigo que el rey le colma de favores con tal de que se case con Laura. -A solas, Ínigo opta por rechazar los favores del rey y decide salir lo antes posible con Matilde para Milano.	13-17	Romance 4.º a	-Libertad amorosa y sacrificio de Ínigo.

Palabras y plumas, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Calle delante de la casa de Rugero	Cuatro días después. De noche	H/ -El rey viene a cortejar a Sirena, de noche, bajo los balcones de Laura. -Llegan Rugero y su cómplice: el primero le entrega al segundo una carta falsificada del rey, en la que le pide al duque de Rojano que mate a Matilde. -Rugero, tomando al rey por su cómplice, le informa de su traición. Así descubre el rey la inocencia de Matilde.	1 2 3-4 5-7	Quintillas Redondillas Endecasílabos sueltos Redondillas	-Resolución del complot político contra Matilde. Final del enredo de poder.
Delante de la quinta de Íñigo	Al día siguiente	I/ -Al volver a su casa, tras acompañar a Matilde a la corte del duque de Rojano, su primo, Íñigo se entera de que Matilde es declarada inocente por el rey y que regresa a Nápoles. El español está loco de alegría.	8-11	Romance é-o	-Matilde recobra su honor y su estado de Salerno.
Delante de la quinta de Íñigo		J/ -Matilde, su primo y Próspero se detienen delante de la quinta de Íñigo. La princesa le ruega a este que venga a la corte del rey para asistir a su boda. Próspero está convencido de que la princesa le quiere y va a hacer de él su esposo. Íñigo, que cree en la ingratitud de Matilde, está loco de dolor y planea matarse, ya que su dama se va a casar con el príncipe de Taranto.	12-16	Redondillas	-Lenguaje enigmático de Matilde. -Sufrimiento de Íñigo: «padecer callando».
Salón del palacio del rey		K/ -Matilde le agradece a Próspero pagándole con la misma moneda, o sea, con palabras y plumas, y recompensa a Íñigo casándose con él. -El rey anuncia que quiere casarse con Sirena. Esta demuestra la inocencia de Laura, encarcelada por equivocación a causa del complot de su hermano Rugero. Laura recobra la confianza del rey, que propone casarla con Próspero.	17-20	Romance é-a	-Resolución del enredo amoroso: Íñigo recompensado. -Integración de Íñigo en la familia real.

El pretendiente al revés, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Plaza delante del palacio de Sirena, en Belvalle (cerca de Nantes)	Tarde del día de San Juan	A/ -Escenas rústicas: los pastores de Belvalle se preparan con alegría a celebrar las fiestas del día de San Juan, en compañía de su marquesa, Sirena. Mientras se están organizando juegos y bailes, llega Carlos, el primo y pretendiente secreto de Sirena. Apartados de los pastores, Carlos y Sirena entablan un diálogo amoroso. -Llegada inopinada del duque de Bretaña, Filipo, que pone término a la fiesta. Le pide a Sirena, a quien ama, que vaya a la corte de Nantes.	1-7	Zéjel Redondillas (canción intercalada: esc. 6)	-Exposición del enredo amoroso: unión secreta de Carlos y Sirena. -Complicación del enredo: intervención del duque, poderoso rival en amor de Carlos.
En Nantes, en un salón del palacio del duque		B/ -Leonora, recién casada con el duque, ha sabido que su esposo está enamorado de Sirena. Por eso decide vigilar a su rival y salir en el acto para Belvalle.	8	Quintillas	-Primera intervención de Leonora para contrarrestar los planes de su esposo.
En Belvalle, calle delante de la casa de Corbato.	De noche	C/ -Carlos, solo y disfrazado de pastor, se lamenta de su suerte amorosa obligado a guardar silencio pese a sus celos. -Sirena tranquiliza a Carlos, dándole palabra de su constancia; pero la llegada del duque interrumpe este diálogo. Entonces los dos enamorados se hacen pasar por pastores, de modo que puede Carlos burlarse de su señor. -Llegada de la duquesa Leonora en busca de su esposo: en seguida el duque y Sirena salen con ella para el palacio de Nantes.	9 10 (principio) 10 (fin)-17	Soneto (Carlos) Soneto (Sirena) Redondillas	-Tormento amoroso de Carlos. -Burla al estilo rústico: el vasallo enamorado se desquita por primera vez de su señor y rival. -Los protagonistas dejan la aldea por la corte.

El pretendiente al revés, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Palacio del duque de Bretaña, en Nantes	Otro día	D/ –El duque le pide a su esposa que le ayude a conquistar a Sirena. Leonora finge aceptar su papel de tercera.	1	Endecasílabos sueltos con rima interna	–Primera inversión del código del honor, por el duque Filipo.
		–A solas, ella decide vengarse del duque enamorándose de Carlos, proyecto que revela a Sirena, pues tendrá esta que ayudarla a conseguir sus fines.	2-4	Décimas	–Segunda inversión del código del honor, por la duquesa Leonora.
		–Leonora se declara a Carlos, pero este cree comprender que la duquesa ha sido informada de su amor por Sirena.	5	Redondillas	–Trastorno del orden establecido. Nacimiento del peligro trágico.
		E/ –El duque le ordena a Carlos que prepare a Sirena a recibir sus favores amorosos. Sin embargo, Floro le aconseja a Filipo que abandone sus proyectos pues no es lógico que siga cortejando a una mujer cuando acaba de casarse con otra.	6-7	Quintillas	–El duque Filipo: pretendiente al revés.
		–Carlos, mandado por el duque cerca de Leonora, sufre, sin comprenderlos, los reproches de Sirena. Después, recibe la orden de acompañar al duque a una cita nocturna.	8-13	Redondillas	–Carlos está sometido a las acciones de los demás personajes.
Terrero del palacio	De noche	F/ –Leonora empieza a intuir que Sirena quiere a su primo; la marquesa, por su parte, cree que este la ha traicionado respondiendo a la inclinación amorosa de la duquesa.	14	Quintillas	–Los protagonistas enamorados corren peligro.
		–El duque sospecha que su vasallo ama a Sirena. Por tanto, Filipo y Leonora deciden simultáneamente someter a prueba a sus vasallos infligiéndoles el tormento de un diálogo amoroso en presencia de testigos: Carlos y Sirena tienen que demostrar a sus señores que no se quieren.	15-17	Romance á-a	

El pretendiente al revés, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Salón del palacio de Nantes	Al día siguiente	G/ –Leonora se entera de que Carlos quiere a su prima; este comprende por fin que Leonora se enamoró de él para vengarse del duque. –Sirena le reprocha a Carlos haber revelado sus amores secretos a la duquesa. –El duque Filippo reprende a Carlos por servir mal a la duquesa. Luego, le encarga convencer a Sirena de entregarse a él a la noche siguiente; la vida de Carlos depende del consentimiento de la marquesa. Nuevo diálogo entre Carlos y Sirena, en presencia del duque. Sin embargo, Carlos logra engañar a su señor sobre el contenido de este intercambio. –Leonora anuncia a Filippo la llegada inminente de su padre, el duque de Borgoña. Tienen que marcharse del palacio para salir a su encuentro.	1-9	Redondillas	–Los protagonistas enamorados se encuentran otra vez en peligro. –Contraofensiva de Carlos. –Leonora logra arruinar los proyectos de su esposo.
		H/ –Los pastores de Belvalle han venido a visitar a Sirena. Aprovechando la ausencia del duque y de la duquesa, Sirena huye con los pastores. Disfrazada de campesina, se esconde en una casa de Corbato. Carlos decide hacer lo mismo.	10-11	Endecasílabos sueltos, a veces pareados	–Los pastores en la corte. Relajamiento de la tensión trágica. –Carlos y Sirena se refugian en el mundo rústico.
Casa de labor de Corbato, cerca de Belvalle	Al anochecer	I/ –Carlos, Sirena y los pastores llegan bajo la tormenta a la finca de Corbato. –El duque, la duquesa de Bretaña y Enrico, el duque de Borgoña, sorprendidos por la tormenta, se refugian en la misma finca. –Final: los pastores ofrecen una comida a los nobles. Sirven los cubiertos y los platos destinados a Filippo al revés, mientras una canción rústica describe las desventuras de un pretendiente que lo hace todo al revés. –Carlos y Sirena se dan a conocer. Enrico, que vino a proteger a Leonora, decide acoger a los vasallos enamorados en Borgoña.	12-17 17 (fin)-18	Quintillas Romance ó-a (a veces cantado)	–Regreso al universo rústico. –Burla final: los pastores escarmentan al duque de Bretaña. –Desenlace feliz

Privar contra su gusto, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Bosque, cerca de Nápoles	Primer día	A/ –El rey de Nápoles, don Fadrique, coincide en el bosque con una dama cuya belleza e inteligencia le seducen. Pero Leonora se niega a revelar su nombre y a creer en su amor.	1-2	Décimas de pie quebrado	–Exposición: planteamiento del enredo amoroso.
		B/ –Don Juan le explica a su amigo don Luis que se enamoró de una desconocida a quien vislumbró mientras se bañaba en un río. –Unos traidores intentan matar al rey pero don Luis y don Juan salen en defensa suya y le salvan.	3-6	Redondillas con octavas intercaladas (pp. 1077-78)	–Segundo enredo amoroso. –Valentía de don Juan. Planteamiento del enredo político.
Sala en una quinta del rey		C/ –Para recompensar las hazañas de don Juan, el rey le hace privado, a pesar de sus reparos.	7	Silva de pareados	–Don Juan, privado del rey. Principio de la comedia de privanza.
		–El rey se entera de que la dama de quien se enamoró es la hermana de su privado. Don Juan descubre que la belleza desnuda a quien espió anteriormente es la infanta Isabela, la hermana del rey. Esta le exhorta a no decir nada.	8-11	Redondillas	–Entrecruzamiento de los enredos amorosos y del drama político.
		–Don Juan le suplica al rey que le libere de sus obligaciones de privado y le deje volver a su universo rústico. El rey se niega a hacerlo y le promete que no le retirará nunca su favor.	12	Romance <i>í-o</i>	–Don Juan, privado contra su gusto.

Privar contra su gusto, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Salón en el palacio del rey de Nápoles	Más tarde	D 1/ -Don Juan distribuye los favores del rey entre los cortesanos. -El privado recibe un billete amoroso que le recomienda que calle su amor; después, se entera de que el rey corteja a su hermana. -A solas, don Juan ya no duda de que los favores del rey eran calculados, motivados por su inclinación por Leonora. -Ante las preguntas de don Luis, don Juan explica que renuncia, por amistad, al amor de su bella desconocida. De lo que deduce don Luis que don Juan se enamoró de Clavela, su amada.	1 2-4 5 6-7	Redondillas Quintillas (y un billete en décima) Décimas Redondillas	-Complicación de los enredos amorosos. -El honor del privado está puesto en peligro por el rey.
		D 2/ -Hablando con don Luis, la infanta cree comprender que el privado la traicionó revelándole todo a don Luis. Le desengaña haciéndole creer que la mujer desnuda vislumbrada por don Juan era Clavela. Don Luis decide no confiar más en su amigo.	8-11		-El privado se ve abandonado por sus amigos.
		D 3/ -Para contrarrestar los proyectos del rey, don Juan le anuncia que va a casar a Leonora con el duque de Segorbe, pero el monarca se opone. -La infanta y Clavela, por una parte, y don Luis y Leonora, por otra, aúnan esfuerzos contra don Juan. Así es como el privado sufre sucesivamente los reproches de cada uno. -El rey le manda a don Juan que escriba varias cartas y, con el pretexto de que nadie debe molestarle, le encierra en su gabinete. Al comprender que don Fadrique va a aprovechar la ocasión para abusar de su hermana, el privado se escapa.	12-21		-Nuevo intento de don Juan para poner término a su privanza. -Sanción del rey contra el privado.
Terrero	De noche	E/ -Don Juan sorprende y detiene a dos conspiradores que iban a asesinar al rey. -Este se prepara para encontrarse con Leonora. -Disfrazando la voz y encubriéndose la cara, don Juan informa al rey del complot del que acaba de librarse. Aunque el monarca desea conocer su nombre, don Juan guarda el anonimato y hace creer en el carácter providencial de este encuentro.	22-23 24 25-26	Silva de pareados Redondillas Romance á-a	-Don Juan le salva la vida al rey por segunda vez. -Ofensiva de don Juan para contrarrestar los proyectos amorosos del rey.

Privar contra su gusto, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Salón del palacio del rey	Inmediatamente después	F/ -La estratagema del privado es un acierto: al ver que don Juan ha escrito todas las cartas que quería, el rey está convencido de que un ángel o un santo acaba de salvarle la vida. La infanta, Leonora y don Luis, informados del milagro, deciden presenciar la siguiente cita nocturna con el misterioso personaje.	1 2-4	Octavas Redondillas	-Don Juan, ángel custodio.
	A la noche siguiente	G/ -Hablando con Clavela, don Luis comprende que don Juan vio a la infanta, y no a su dama, bañándose en el río. Con todo, para saberlo a ciencia cierta, planea interrogar al respecto al misterioso ángel custodio del terrero.	5 6	Quintillas Redondillas	-Principio de resolución de los enredos amorosos.
		H/ -Indagando la naturaleza humana o divina del misterioso personaje, el rey incita a su privado a acudir a la cita nocturna. -Don Juan se prepara para reiterar su estratagema. Previamente, para probar su lealtad, hace restituir secretamente al rey todas las riquezas que recibió de él.	7 8-10	Octavas Redondillas	-Don Juan, privado leal.
Terrero		I/ -La infanta planea vengarse de don Juan, pues habló más de lo debido, y pedirle al misterioso personaje del terrero que ejecute la venganza. -Don Juan, disfrazado, promete efectivamente a Isabela vengarla del privado. Luego, a solas con don Luis, le pide que restablezca la verdad ante la infanta, pues el privado nunca la traicionó. Frente al rey, sigue negándose a revelar su nombre. Entonces anuncian la desaparición del privado. La infanta y Clavela le acusan de traición mientras que don Luis y el rey abogan por él. Descubriéndose, don Juan por fin revela la verdad y vuelve a pedirle al rey que ponga término a su privanza. Para afianzarla definitivamente, el rey le da al privado la mano de la infanta y quiere casarse por su parte con Leonora.	11-12 13-17	Décimas Romance é-a	-Desenlace: resolución de los conflictos de los enredos amorosos. -Último intento de don Juan para dar fin a su privanza. -Triunfo: don Juan, privado según su gusto.

La prudencia en la mujer, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Sala en el alcázar de Toledo	Un día después de morir el rey don Sancho el Bravo	A/ -Los infantes de Castilla, don Juan y don Enrique, codician y se disputan el trono. Ambos, así como don Diego de Haro, quieren casarse con la reina doña María para tomar el poder.	1	Octavas reales	-Exposición de los conflictos de poder.
		-La reina María lucha contra tales ambiciones. Infanta de León, viuda de don Sancho, quiere proteger el reino y a su hijo Fernando, a quien proclama rey.	2-3	Romance á-a	-Ofensiva de María.
		-Don Juan se opone a la reina y a la legitimidad de su hijo; anuncia que va a tomar las armas para sitiar Toledo. Don Enrique y don Diego deciden hacer lo mismo.	3-5	Octavas reales	-Huida de María.
Fuera de Valencia de Alcántara, delante de la casa de los Benavides	De noche	-Don Juan se opone a la reina y a la legitimidad de su hijo; anuncia que va a tomar las armas para sitiar Toledo. Don Enrique y don Diego deciden hacer lo mismo.			
		-Enrique y Juan, uno tras otro, son proclamados reyes por los vasallos. La reina tiene que huir y refugiarse en León con el joven Fernando.			
		B 1/ -Alonso de Caravajal acaba de casarse en secreto con Teresa de Benavides, aunque sus familias son rivales.	6	Redondillas	-Luchas de bandos en el reino de León.
Sala en el palacio de León	Más tarde	B 2/ -Juan de Benavides se ha enterado de que Alonso corteja a Teresa, su hermana; preocupado y enfurecido, regresa a casa. Las palabras de Alonso, a quien espía, confirman sus sospechas. Los dos riñen y Benavides declara la guerra a los Caravajales.	7-8	Quintillas	
		-La reina interrumpe la contienda y ruega a las dos ilustres familias de León que se unan para defender al rey y reconquistar el reino.	9	Décimas	-María realiza la reconciliación de los dos bandos enemigos para luchar contra los oponentes al poder de Fernando IV.
		C/ -Los dos infantes celebran sus nuevos reinos: don Juan ha conquistado el reino de León y de Castilla, Toledo le obedece; don Enrique posee el reino de Murcia y el de Sevilla. Pero se oyen voces que proclaman la victoria de Fernando IV.	10-11	Redondillas	-Victoria de los dos infantes.
		-Los Benavides y los Caravajales volvieron a tomar el reino de León; los dos infantes son detenidos. Piensan ser condenados a muerte pero una carta de la reina los perdona y les otorga favores.	12-13	Romance á-e (y una carta en prosa)	-Contraofensiva de los partidarios de Fernando IV.
		-María explica los motivos de su clemencia; sella la unión de las dos grandes familias de León con la boda de Alonso y Teresa.	14	Décimas	-María vuelve a tomar el poder.

La prudencia en la mujer, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Sala en el palacio de León	Más tarde	D 1/ -Don Juan le pide a Ismael, un médico judío, que le administre un veneno al joven rey enfermo.	1	Redondillas	-Segunda tentativa de complot fomentado por don Juan.
		-En el momento de entrar en el aposento del rey, Ismael queda petrificado, al ver el retrato de la reina. El retrato cae vedándole el acceso al aposento del rey. Ismael quiere huir, pero es detenido por la reina en persona. Confunde al traidor y le obliga a beber el veneno. Luego, esconde su cadáver.	2-4		
		D 2/ - La reina manda a sus vasallos en defensa de las tierras del reino en peligro.	5-8	Quintillas	-María hace que el complot fracase.
		D 3/ -A solas con don Juan, María le dicta una carta destinada a un traidor que intentó usurpar el poder. Tras esta primera advertencia, le enseña el cadáver de Ismael para que entienda quién es el destinatario. Agobiado, don Juan está a punto de envenenarse pero María le impide hacerlo, vuelve a darle su confianza aunque advirtiéndole de los límites de su paciencia.	9-11	Redondillas	
		D 4/ -Diego de Haro, apresado por Alonso Caravajal, viene a implorar el perdón de la reina. Pero esta se marcha sin escucharle, lo que provoca la indignación de varios vasallos. Don Juan aprovecha la ocasión para hacerles creer que María, enamorada de Caravajal, intentó asesinar al joven rey. Todos acuerdan reunirse en casa de don Juan esa noche.	12-15	Quintillas	
Sala en la quinta de don Juan	A la misma noche	D 5/ -María le agradece su lealtad a Alonso Caravajal. La pobreza de la reina es tal que no tiene ni para cenar siquiera. María tranquiliza a sus fieles anunciando que en secreto acudirán a la comida organizada por don Juan.	16-17	Octavas reales	-Contraofensiva de María.
		E/ -Don Diego de Haro se opone a las declaraciones acusadoras del infante don Juan respecto a la reina. -Esta manda sitiar la casa del infante. Delante de todos, le confunde y le obliga a decir la verdad si quiere salir con vida. Don Juan obedece; será encarcelado. Así exculpada, María les pide a los caballeros que conspiraron con el infante que dejen de pretender las posesiones del rey y que le restituyan sus bienes.	18-19 20	Redondillas Décimas	-María hace que el complot de don Juan fracase.

La prudencia en la mujer, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
En la corte de Madrid	Catorce años más tarde	G/ –Fernando IV tiene ya diecisiete años; María deja la regencia del reino y se despide de su hijo. Algunos vasallos celebran su partida y Fernando ordena el regreso a León de los partidarios demasiado fieles de su madre. Impulsado por los detractores de esta, el rey piensa divertirse cazando antes que acudir a las cortes de Madrid.	1-3	Redondillas	–María deja la regencia. Principio del reinado efectivo de Fernando IV.
		H/ –Un noble caballero intenta persuadir a don Diego de Haro a que traicione a María para vengarse de su menosprecio amoroso.	4	Octavas	–Ofensiva de los oponentes al poder de Fernando.
Bosque cerca de Toledo		I/ –Escena de caza: el rey viene acompañado por el infante don Enrique y dos vasallos más. –Ardid de don Juan: le hace creer al rey que María quiso usurpar su trono cuando era niño. Don Enrique confirma que de nuevo pretende lo mismo, con ayuda de los Caravajales. El rey le pide a don Juan que detenga a su madre y a sus partidarios. –Don Juan propone a don Enrique, don Nuño y don Álvaro, sus cómplices, que firmen una carta en la que se comprometen a proteger a María contra Fernando IV, con el fin de tomar el poder.	5 6-7	Quintillas Romance á-o	–Cuarto complot de don Juan.
Entrada a la villa de Bece-ril		J/ –María es agasajada por los aldeanos. –Don Juan y sus cómplices llegan para detener a los dos Caravajales que acompañan a María. El infante informa a María de que estos la han traicionado culpándola ante Fernando de querer guardar el poder. Promete protegerla contra el rey si ella acepta casarse con él, y le entrega la carta firmada por sus cómplices. María finge romperla. Llega el rey, que quiere comprobar lo dicho por el infante. –María explica a su hijo las ambiciones de las que fue víctima siendo niño. Le prueba su lealtad y la traición de don Juan dándole la carta de los conspiradores. Los Caravajales y Benavides recobran el favor real. La suerte de don Juan está en manos de María, que se niega a quitarle la vida, pero decide desterrarle y desposeerle de todos sus bienes.	8-12 13-16	Redondillas Romance é-a	–María triunfa otra vez de esta última tentativa de conspiración.

Quien calla otorga, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Saluzo. Jardín del palacio de la marquesa	De día	A/ -La marquesa Aurora habla con su hermana Narcisa del esposo que su padre le tenía destinado: el conde Carlos. Pero Aurora, después de la muerte de su padre, reivindica el derecho de querer a quien quiera y de rechazar a Carlos. -Alusión a la carta de Diana de Oberisel en que les recomienda a don Rodrigo Girón.	1-2	Quintillas	-Exposición.
		-Repentina llegada de Rodrigo, que les pide protección y les cuenta sus desventuras con Diana.	3	Redondillas Octavas (relato) Quintillas	-Evocación del itinerario dramático de Rodrigo en <i>El castigo del penseque</i> .
Sala en el palacio de la marquesa		B/ -El conde Carlos quiere hacerse pasar por uno de los criados de Aurora.	4	Redondillas	-Preparación de la intriga amorosa.
		-El marqués Ascanio, secretario de Narcisa, viene a saludar a Rodrigo.	5		
		-Aurora finge que no reconoce a Carlos y le ofrece el cargo de mayordomo, mientras que hace de Rodrigo su maestra-sala.	6		-Favores de Aurora concedidos a Carlos y a Rodrigo.
		-Feliz reencuentro de Rodrigo con su criado Chinchilla. Ascanio invita al noble español a que vaya a divertirse en el parque.	7-9	Romance á-a	
Jardín		C/ -Aurora, movida por los celos, decide oponerse al amor naciente de su hermana por Rodrigo. Le escribe a este un mensaje.	10-13	Redondillas	-La intriga amorosa se está tejiendo.
		-Rodrigo recibe una bola de nieve que contiene el billete amoroso de una dama anónima.	14	(Billete en prosa)	-Ofensiva celosa de Aurora contra Narcisa.
		-Aurora reprende a Rodrigo con violencia y rompe el billete. -Rodrigo se enamora de Narcisa.	15		-Rodrigo es amado por una dama desconocida, y él se enamora de Narcisa.

Quien calla otorga, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
[Lugar impreciso dentro del palacio de la marquesa]		D/ –Nos enteramos de que Ascanio es conde de Monreal; es secretario en el palacio por amor a Narcisa.	1	Soneto (Ascanio)	–Rivalidad amorosa de las dos hermanas. Narcisa contraataca y segunda ofensiva de Aurora.
		–Riña de las dos hermanas: Narcisa se da cuenta de que Aurora le tiene celos, pero está convencida de que Rodrigo la quiere.	2-3	Redondillas	
		–Aurora procura desviar los sentimientos de este. Le enseña otro billete de la dama anónima y le prohíbe presentarse a la cita que esta le da. Le entrega una cinta para que vende su herida.	4-6	Soneto (Aurora) Redondillas (billete en décima)	
		–Ascanio revela su identidad a Rodrigo.	7		
Fuera del palacio	De noche	–Rodrigo piensa que la dama anónima es Narcisa.	8		–Rivalidad amorosa entre Rodrigo y Ascanio.
		E/ –A solas, Aurora confiesa su amor por Rodrigo.	9	Quintillas	
		–Frente a él, nunca revela ella su identidad, pero declara que la marquesa está enamorada de él, y que Narcisa quiere a un conde disfrazado.	10-11	Romance <i>í-a</i>	
		–Ascanio y Carlos, que están espionando la escena, piensan que se trata respectivamente de ellos.	12-13		
		–Aurora promete darse a conocer al día siguiente, tropezando antes de entrar en la capilla.	14-15		
		–Contrapunto paródico: declaración amorosa dirigida a Chinchilla por una dama escondida, que resulta ser doña Brianda, la dueña.			–Rodrigo sigue ignorando quién es la dama que le quiere en secreto.

Quien calla otorga, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Escenas en ODC	Versificación	Trayectoria dramática
Sala del palacio	Al día siguiente	F/ -Ardid de Carlos, que obliga a Aurora a escribir al conde para que venga a casarse con ella. -Aurora vacila todavía entre Carlos y Rodrigo, pero su voluntad de vencer a su hermana puede más.	1 2-3	Silva de pareados Décimas	-Aceleración de la acción y ofensiva de Carlos. -Aurora elige oficialmente a Carlos; en secreto parece querer casarse con Rodrigo.
Galería del palacio, con entrada a la capilla		G/ -Víctima de una burla, Rodrigo no consigue todavía conocer la identidad de la que le quiere. -Ante la benevolencia de Narcisa, Rodrigo intenta declararse, pero la confusión y la torpeza de sus palabras incitan a Chinchilla a hablar en lugar de él. -Aurora los interrumpe, discute con su hermana y muestra su amor por Rodrigo mediante tres favores: le obliga a beber en el mismo recipiente que ella; le pide que le enseñe lo que es el amor; sus manos se tocan. -Rodrigo, una vez a solas, comprende que Aurora le quiere y decide declararse.	4-7 8 9-13 14	Redondillas Décimas	-Cuarta ofensiva amorosa de Aurora: burla. -Ofensiva de Narcisa. -Contraataque de Aurora. -Por fin comprende Rodrigo quién es su misteriosa amada.
Lugar dentro del palacio		H/ -Ascanio planea esperar el casamiento de la marquesa para pedir la mano de Narcisa. -Rodrigo, a petición de Aurora, escribe una carta para acoger a Carlos. De los dos billetes que en realidad componen su mensaje, uno declara su amor a Aurora. Rodrigo le da cita en el jardín.	15 16-17	Redondillas	-Ofensiva amorosa de Rodrigo.
Lugar dentro del palacio		I/ -Llegada del conde Carlos, acogido por Narcisa. -Rodrigo y Aurora anuncian su casamiento. La marquesa ofrece la mano de Narcisa a Carlos. -Ascanio llega demasiado tarde para pedir la mano de Narcisa.	18 19 20	Romance é-a	-Desenlace. -Victoria amorosa de Rodrigo. -Fracaso de Ascanio.

La venganza de Tamar, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
Jerusalén. Sala del palacio	En tiempo de treguas. Crepúsculo	A/ -El rey David está en guerra contra los amonitas. Sus hijos aprovechan una tregua de diez días para volver a Jerusalén. -Conversación entre Amón, Adonías y Absalón. A la inversa de su padre y de sus hermanos, Amón confiesa no conocer el amor y rechazar ese sentimiento. -Se anuncia el casamiento de Elisa y de Josefo de Isacar, previsto para el día siguiente. -A solas con sus servidores, decide Amón penetrar en el jardín del palacio para espiar a las concubinas de David.	1-292	Redondillas	-Presentación de Amón. Su singularidad en relación con su padre y con sus hermanos: Amón no quiere amar.
Jardín del palacio	Noche	B/ -Dina y la infanta Tamar están solas en el jardín; Dina le ruega a la infanta que cante. -Amón se sube al muro del huerto, oye cantar, y se enamora de una voz que le seduce. -Se cae; descubierto por las dos mujeres, conversa con ellas en la oscuridad y se hace pasar por el hijo del hortelano. Dos veces besa a la villana la mano de la dama y le roba su guante. Amón se entera de que ella irá a la boda de Elisa, vestida de rojo. -Amón quiere a una mujer cuya identidad desconoce.	293-352 353-454 455-554 555-68	Quintillas Canción con estribillo (hepta- sílabos intercala- dos) Redondillas Soneto (Amón)	-Violación del jardín de las mujeres por Amón. -Amón enamorado.
Sala del palacio	Al día siguiente	C/ -Se celebran las bodas de Elisa. Amón queda solo para ver llegar de lejos a su amada. Entonces reconoce a Tamar, su hermana. Se desespera y quiere irse. -Luego, se pone una máscara y empieza a bailar. Con este disfraz, habla a Tamar y le besa la mano a la fuerza. -Amón huye, mientras que Tamar, atormentada, manda que le persigan.	569-843	Quintillas	-Amón se percata de que está enamorado de su hermana.

La venganza de Tamar, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
Sala del palacio	Día del regreso de David	D/ –Amón está enfermo: agitado, agresivo, de humores contradictorios. Nadie logra remediar su mal. –El príncipe se va al enterarse de la llegada de su padre.	1-284	Romance <i>á-a</i> [Canción ⁴ : 175-80]	–Melancolía de Amón.
Sala del palacio. Habitación de Amón		E 1/ –Regreso victorioso del rey David. Reencuentro con los suyos.	285-420	Octavas	–Regreso del rey.
		E 2/ –Al enterarse del mal de su hijo, David interroga a Amón; este queda callado, luego, le rechaza. –A solas con Tamar, Amón le explica su mal. Para aliviarlo, le pide que tome el papel de la princesa amonita difunta de la que está enamorado. Ella acepta.	421-940	Redondillas	–Amón encuentra un primer remedio a su pasión.
		–Celos de Joab, el pretendiente de Tamar. Promete esta poner término al juego inventado por Amón.	941-68	Dos sonetos (Amón; Tamar)	–Fracaso de este primer remedio.
		–Celos de Amón e ira de Tamar quien de pronto pone término al diálogo fingido.	969-1008	Redondillas	–Consejos de Jonadab: un remedio definitivo.
		–Desesperación de Amón. Surge Jonadab; el príncipe le confiesa su amor por Tamar. Jonadab le aconseja saciar su pasión, pidiéndole a David que Tamar le prepare una comida.	1009-22	Soneto (Amón)	
		–Amón decide seguir los consejos de su amigo.	1023-54	Redondillas	
		–Ejecución del proyecto de Jonadab.	1055-68	Canción (letrilla)	
		E 3/ –Amón viola a Tamar.	1069-1108	Décimas	–Se consuma el incesto.

⁴ La irregularidad de estos versos dificulta la identificación de la forma poética. Sin embargo, dicha irregularidad es corriente y normal en cuanto se trata de pasajes cantados, pues la música impone un ritmo particular a la letra. Frédéric Serralta permitió identificar estos versos como decasílabos de «gaita gallega», forma muy usada en las canciones.

La venganza de Tamar, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
Habitación de Amón	Mismo día o día siguiente	<i>F/</i> -Amón rechaza violentamente a Tamar. <i>-I</i> amar anuncia su venganza.	1-95	Quintillas	-Anuncio de la venganza.
Sala del palacio		<i>G/</i> -Discusión entre Adonías y Absalón para la sucesión al trono. <i>-D</i> auid le anuncia a Salomón que será su sucesor. <i>-I</i> amar viene a pedir justicia al rey David para castigar el crimen de Amón. También le pide venganza a Absalón, su hermano. <i>-A</i> solas con Amón, David no puede decidirse a castigarle. Agradecimiento de Amón.	96-175 176-393	Ocavas Romance en ó con estribillo	-Ambición política de Absalón. -El incesto pasa a ser público. -Clemencia de David.
Sala del palacio		<i>H/</i> -Para vengar a su hermana y satisfacer su propia ambición, Absalón decide matar a Amón. <i>-A</i> bsalón le pide al rey que deje venir a sus hijos a su casa, en Baal Hasor, para las fiestas del esquillo. Le promete a David no causarle ningún daño a Amón y echa maldiciones contra sí mismo en caso de que no cumpla con su palabra.	394-537	Décimas	-Ardid de Absalón.
Campo en los alrededores de Baal Hasor		<i>I/</i> -Escenas rústicas: Tamar, rebosada y vestida de campesina, está en compañía de pastores. <i>-A</i> cude Laureta, pastora dotada del don de adivinación. <i>-V</i> aicuna el porvenir de los cuatro hijos de David distribuyéndoles flores. <i>-S</i> educido, Amón queda solo con Tamar, rebosada. Le obliga a descubrirse. Al conocer a Tamar, huye. Ella anuncia la inminencia de su venganza.	538-89 590-661 662-81 682-909	Canción: romancillo en ó con estribillo Romance en ó Canción: romance ó-ó con estribillo Redondillas	-Absalón se encarga de la venganza. -Anuncio del destino de los cuatro hijos de David. -Amón vuelve a enamorarse de Tamar sin conocerla.
Delante de la finca de Absalón		<i>I/</i> -Canción de los pastores sobre los cuatro hijos de David. <i>-F</i> uera del escenario, Absalón mata a Amón durante la comida. Huyen Adonías y Salomón. <i>-S</i> e descubre a Amón: yace en la mesa ensangrentada. Absalón explica a su hermana que está vengada y le revela sus intenciones de tomar el poder.	910-36 937-52 953-82	Irregulares canados Redondillas Décimas	-Venganza de Tamar: Amón muerto.
Sala del palacio de David		<i>K/</i> -David, solo y ansioso, espera el regreso de Amón. <i>-R</i> egreso de Adonías y de Salomón, silenciosos. David activa la muerte de Amón. Infinita desesperación del rey.	983-1064 1065-68	Romance ó-ó con estribillo Pareados de endecasílabos	-Pena del rey David.

El vergonzoso en palacio, Acto I

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
Bosque cerca de Averó	De día	A/ -Durante una cacería, don Duarte, conde de Estremoz, culpa al duque de Averó de haber querido matarle, y le enseña, a modo de prueba, una carta firmada por el duque. -En realidad fue Ruy Lorenzo, el secretario del duque, quien contrahizo la firma de su señor. El duque ordena la persecución del traidor. B/ -Escena de ruptura entre una pareja de pastores, Tarso y Meisa.	1-49 50-62 63-182	Octavas Carta en prosa Octavas	-Exposición: un drama de privanza.
Aldea a orillas del Miño		-Mireno, que intuye que su destino no es el de un mero pastor, le pide a Tarso que le acompañe a Averó. Se marchan de su aldea, sin avisar a Lauro, el padre de Mireno.	183-426	Redondillas	-Mireno abandona el universo rústico.
Sendero cerca de Averó		C/ -Ruy Lorenzo y su criado, ambos prófugos, se encuentran con Mireno y Tarso, a quienes se sinceran. Conmovido por tan injusta suerte, Mireno le propone al secretario que cambie de ropa con él; los dos criados harán lo mismo. -Unos aldeanos en persecución del traidor se acercan a ellos. -Vestido de noble, Mireno se siente metamorfoseado; decide hacerse llamar don Dionís. Mireno y Tarso son detenidos por los aldeanos, que los toman por los traidores prófugos y los conducen al palacio del duque de Averó.	427-559 560-659 660-73 674-793	Endecasílabos sueltos Redondillas Sonero Redondillas	-Identidad prestada: Mireno se convierte en don Dionís.
Palacio del duque de Averó		D/ -Don Antonio, conde de Penela, vino en secreto al palacio del duque para ver la belleza de sus hijas. Ayudado por su prima Juana, se esconde para poder contemplarlas sin mostrarse. -Llegan el duque, el conde de Estremoz, Madalena y Serafina. La primera está destinada al conde de Vasconcelos, y la segunda es objeto de una petición de mano de don Duarte. -Antonio se enamora de Serafina. -Los aldeanos presentan a los cautivos ante el duque. Este manda encarcelar a Mireno, pues no quiere decir dónde se esconde Ruy Lorenzo, el secretario prófugo. Madalena, conmovida por su valor, decide abogar por él lo antes posible.	794-881 882-1123	Quintillas Redondillas	-Primera aparición de las hijas del duque. -Plantamiento de las dos intrigas amorosas.

El vergonzoso en palacio, Acto II

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
Palacio del duque (aposento de Madalena)	De día (cierto tiempo después del primer acto)	E/ –Madalena, a solas, se da cuenta de que se enamoró de Mireno, para quien acaba de obtener la libertad. –Con el fin de que se quede en el palacio de Averó, le ofrece al joven protagonista el cargo de secretario del duque. –Mireno intenta interpretar el sentido de tal favor. Le anuncia a Tarso que se quedan en palacio.	1-120 121-248 249-98 299-351	Décimas Redondillas Décimas Redondillas	–Mireno-don Dionís, privado de Madalena.
Salón del palacio del duque		F/ –Desde que se enamoró de Serafina, Antonio ya no quiere irse del palacio, por lo que no vacila en hacerse pasar por un subalterno y le pide al duque el cargo de secretario. –El duque acepta su petición. –Juana le advierte a su primo que Serafina, por la tarde, va a ensayar en el jardín una obra de teatro que quiere representar ante su hermana.	352-415 416-514	Octavas Endecasílabos sueltos	–Antonio, secretario del duque.
Palacio del duque (aposento de Madalena o jardín)		G/ –Madalena, cuya melancolía tiene preocupado a su padre, le pide a este que tome a Mireno como secretario. Al saber que Antonio ocupa ya el cargo, Madalena procura que su protegido sea su preceptor. El duque anuncia que celebrará la boda de sus dos hijas en cuanto el conde de Vasconcelos llegue al palacio. –Una vez sola, Madalena decide significar más claramente su inclinación a Mireno.	515-626 627-46	Redondillas Décimas	–Mireno-don Dionís, preceptor de Madalena.
Jardín del palacio	Por la tarde	H/ –Antonio se esconde en el jardín con un pintor a quien pide la realización del retrato de Serafina. Esta, vestida de hombre, ensaya ante Juana varios fragmentos de una comedia, en particular una escena de celos que interpreta con ardor. Subyugado, Antonio quiere que el pintor haga el retrato de Serafina en su traje de hombre.	647-954 955-1034 1035-36 1037-72 1073-74	Redondillas Romance é-o Pareado de endecasílabos Romance é-o Pareado de endecasílabos	–Antonio, dichoso espectador de Serafina.
Palacio del duque (aposento de Madalena)		I/ –Madalena le notifica a Mireno que ya es su preceptor. Animado por semejante favor, Mireno, con todo, se ve pronto desalentado por las palabras de su dama, pese a su nueva actitud: ella finge tropezar y le coge la mano. –A solas, Mireno se persuade de que en realidad Madalena solo quiere al conde de Vasconcelos.	1075-1154 1155-84	Redondillas Décimas	–Mireno, víctima de los favores y desfavores de Madalena.

El vergonzoso en palacio, Acto III

Espacio	Tiempo	Secuencias resumidas	Versos	Versificación	Trayectoria dramática
Casa de un labrador	Cierto tiempo después del segundo acto. De día	J/ -Al escuchar a Ruy Lorenzo lamentarse de su suerte, el viejo Lauro decide confesarle sus propias desdichas. -Así revela que en realidad es don Pedro de Portugal, el duque de Coímbra: hace veinte años, fue traicionado por envidiosos y tuvo que huir de la corte; desde entonces, vive como mero pastor en una aldea, con su hijo, quien ignora su origen noble.	1-20 21-24 25-49 50-53 54-78 79-284	Quintillas Redondilla Quintillas Redondilla Quintillas Romance <i>é-a</i>	-Dos privados caídos en desgracia, refugiados en el universo rústico.
Palacio Aposento de Madalena		K/ -Tarso le aconseja a su señor que se declare a Madalena. -Para vencer la timidez de su amado, esta inventa una nueva manera de significarle su amor. Madalena finge dormir y le revela a Mireno que le estima más que al conde de Vasconcelos, pero al despertar desmiente sus palabras, lo que desespera a Mireno.	285-720	Redondillas	-Miedo de Mireno y audacia de Madalena.
Aposento de Serafina		L/ -Antonio se declara a Serafina. Rechazado con violencia por esta, tira su retrato al suelo. Serafina se enamora de esta imagen del joven, que se le parece tanto, pero que no reconoce.	721-61 762-97 798-945 946-1041 1042-1373	Endecasílabos sueltos Canción: sextina Redondillas Romance <i>i-a</i> Redondillas	-Subterfugio de la identidad prestada: Antonio se convierte en don Dionís.
Aposento de Madalena		-Antonio le hace creer que se trata de su mejor amigo, don Dionís de Portugal. A petición de Serafina, propone una cita para la noche. -Clase de Mireno-don Dionís en presencia del duque. Anunciada la llegada del conde de Vasconcelos para el día siguiente, Madalena entrega un billete a Mireno, en el que le cita para la noche.			-Nuevo favor de Madalena respecto a Mireno.
Casa de un labrador Jardín del palacio	De noche	-Lauro, al enterarse de que su hijo está de preceptor en el palacio del duque, decide salir para Avero, en compañía de Ruy Lorenzo. -Antonio-don Dionís penetra en el aposento de Serafina. -Mireno, asimismo, se reúne con Madalena.			-Llegada a la corte de los privados caídos en desgracia. -Victoria amorosa de los dos don Dionís.
Atrio del palacio	A la mañana siguiente	M/ -La llegada de Lauro y Ruy Lorenzo a Avero coincide con la proclamación de la lealtad de don Pedro de Portugal, a quien el rey restituye favor y bienes. -Conmovido, Lauro se da a conocer al duque de Avero. -Madalena anuncia que es la esposa del preceptor. Lauro revela que este es don Dionís, su hijo. Serafina declara que también ella está casada con don Dionís. Mandan buscarlos: Lauro reconoce a Mireno y Juana revela la identidad de Antonio. El duque perdona a sus hijas y anuncia las bodas. Ruy Lorenzo es declarado inocente gracias a la intervención de Lauro.	1374-1435 1436-59 1460-1660	Romance <i>á-o</i> Endecasílabos sueltos Romance <i>á-o</i>	-Se restablece el favor de los privados caídos en desgracia. -Clemencia del duque: las dos bodas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Albrecht, J., *Irony and Theatricality in Tirso de Molina*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1994.
- Arellano, I., «Estrategias de inversión en *La república al revés*, comedia política y moral de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre, 1994), I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 9-26.
- Ariès, Ph., *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977.
- Asensio, J., «Casos de amor en la comedia de Tirso de Molina», *Cuadernos hispanoamericanos*, 289-290, 1974, pp. 53-85.
- Baines, B. J., «Assaying the Power of Chastity in *Measure for Measure*», *Studies in English Literature 1500-1900*, vol. 30, 2, 1990, pp. 283-301.
- Bances Candamo, F., *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- Barthes, R., *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1979.
- Béziat, F., «Amor y silencio en *El castigo del pensé que*», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre, 1994), I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 45-55.
- Bravo Villasante, C., «La realidad de la ficción, negada por el gracioso», *Revista de filología española*, 28, 1944, pp. 264-68.
- Bushee, A. H., *Three Centuries of Tirso de Molina*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1939.
- Calderón de la Barca, P., *El médico de su honra*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1981.
- *Los cabellos de Absalón*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- Cervantes, M. de., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. Murillo, Madrid, Castalia, 1978, 2 vols.
- Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. L. Combet, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université, 1967.
- Cossío, J. M. de, «Notas de un lector. *El celoso prudente* y *A secreto agravio, secreta venganza*», *Boletín de la biblioteca de Menéndez y Pelayo*, Santander, 5, 1923, pp. 62-69.

- Courtine, J. J. y Haroche, C., *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, Paris, Payot, 1994 (1^a edición: Éditions Rivages, 1988).
- Darst, D. H., «Tirso de Molina's Self-Plagiarism, Constructed Forms, and Compositional Procedures in the Renaissance», *Bulletin of the Comediantes*, 32, 2, 1980, 1, pp. 29-38.
- De Armas, F., «La figura del niño rey en *La prudencia en la mujer*», *Bulletin hispanique*, 80, 3-4, 1978, pp. 175-89.
- Débax, J. P., «Coriolan ou la parole en question», en *Aspects du théâtre anglais. Hommage à Fernand Lagarde, Caliban*, 21, 1984, pp. 63-79.
- Déodat-Kessedjian, M. F., *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- Dixon, V., «*El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano* ¿comedias gemelas?», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre, 1994), I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 73-86.
- Duby, G. (dir.), *Histoire de la vie privée*, II, Paris, Seuil, 1985.
- Egido, A., «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin hispanique*, 88, 1-2, 1986, pp. 93-120.
- «El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*», *Anthropos*, 98-99, 1989a, pp. 85-89.
- «*La vida es sueño* y los idiomas del silencio», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova* (Universidad de Barcelona), A. Sotelo Vásquez, coord., M. C. Carbonell, ed., Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989b, pp. 229-44.
- «*El crítico* y la retórica del silencio», en *El mundo de Gracián* (Actas del coloquio internacional, Berlin, 1988), S. Neumeister y D. Briesemeister, eds., Berlin, Colloquium Verlag, 1991, pp. 13-30.
- *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»*, Barcelona, PPU, 1994.
- El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998), I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1998.
- Evans, P. W., «The Call of the Siren: Tirso's Women in *El castigo del pensó que*», *Forum for Modern Language Studies*, 18, 1982, pp. 351-62.
- Fernández, X. A., *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1991, 3 vols.
- Fornoff, F. H., «Symbolic Action in Tirso's *El vergonzoso en palacio*», *Revista hispánica moderna*, 39, 1-2, 1976-1977, pp. 39-48.
- Fucilla, J. G., «The Ismael Episode in Tirso's *La prudencia en la mujer*», *Bulletin of the Comediantes*, 13, 1961, pp. 3-5.
- Galassi, B., «Introducción» a *Privar contra su gusto*, ed. B. Galassi, Madrid, Plaza Mayor, 1971.

- Garau, J., «El tratamiento de lo hagiográfico en Tirso de Molina: el caso de *Santo y sastre*», en *Tirso de Molina del Siglo de Oro al siglo XX* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre, 1994), I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 153-60.
- García Gómez, Á. M., «Incomunicación en la dramaturgia calderoniana», en *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermánico* (Bochum, 1987), H. Flasche, ed., Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1988, pp. 13-29.
- Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, estudio de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- Grennan, E., «The Women's Voices in *Othello*: Speech, Song, Silence», *Shakespeare Quarterly*, 38, 3, 1987, pp. 275-92.
- Guillén, C., «Los silencios de Lázaro de Tormes», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 68-108.
- Hernández-Araico, S., *Ironía y tragedia en Calderón*, Maryland, Scripta Humanistica, 1987.
- Hesse, E. W., «Misreading: Signs and Imagination in Tirso's *El vergonzoso en palacio*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 14, 1, 1989, pp. 65-77.
- Kennedy, R. L., «*La prudencia en la mujer* y el ambiente que la produjo», en *Tirso de Molina. Ensayos sobre la biografía y la obra del padre Maestro Fray Gabriel Téllez*, Madrid, Revista *Estudios*, 1949, pp. 223-93.
- Labarre, F., «*Le timide à la cour*: fantaisie et jeu», *Les langues néo-latines*, 78, 248, 1984, pp. 21-33.
- Labarre, R. y F., «En torno a la fecha de *El vergonzoso en palacio* y de algunas otras comedias de Tirso de Molina», *Criticón*, 16, 1981, pp. 47-64.
- Larthomas, P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, P.U.F., 1980 (1ª edición: Paris, A. Colin, 1972).
- Lauer, A. R., «Tirso de Molina, Calderón, and the *Comedia Compuesta* of the Golden Age», en *Tirso de Molina: vida y obra* (Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso, Washington, Noviembre 1984), *Estudios*, 43, 156-157, 1987, pp. 145-54.
- Leavitt, S. E., «Notes on the *Gracioso* as a Dramatic Critic», *Studies in Philology*, 28, 1931, pp. 315-18.
- Luckyj, Ch., «Volumnia's silence», *Studies in English Literature 1500-1900*, 31, 2, 1991, pp. 327-42.
- Maingueneau, D., «Le langage en suspens», *Paroles inachevées. DRLAV, Revue de linguistique*, 34-35, 1986, pp. 77-94.
- Maurel, S., *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.
- Mayberry, N. K., «Tirso's *La venganza de Tamar*: Second Part of a Trilogy?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, 1978, pp. 119-27.
- Mazouer, Ch., «Le visage et la présence dans *Britannicus*, *Bérénice* et *Mithridate*», *Littératures*, 33, 1995, pp. 17-31.

- McKendrick, M., «Language and Silence in *El castigo sin venganza*», *Bulletin of the Comediantes*, 35, 1, 1983, pp. 79-95.
- Metford, J. C. J., «Tirso de Molina's Old Testament Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, 27, 1950, pp. 149-63.
- Millán, E., «Tirso de Molina y la comedia *La dama del Olivar*: una fuente inédita, su fecha», en *Mélanges offerts à Maurice Molbo*, J. C. Chevalier y M. F. Delport, eds., Paris, Editions Hispaniques, 1988, vol. 1, pp. 431-44.
- Minelli, F., «Poesía y teología de la conversión en *Quien no cae no se levanta*», en *Homenaje a Tirso de Molina. Revista canadiense de estudios hispánicos*, X, 2, 1986, pp. 183-204.
- Mirabelli, Ph., «Silence, Wit, and Wisdom in *The Silent Woman*», *Studies in English Literature 1500-1900*, 29, 2, 1989, pp. 309-36.
- Neumeister, S., «Saber y callar. Apuntes para una socio-patología del Siglo de Oro», en *Actas del coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, W. Hempel y D. Briesemeister, eds., Tübinga, Max Niemeyer Verlag, 1982, pp. 219-29.
- Noguera Guirao, D., «Los modos dramáticos de Tirso: *Santo y sastre*», *Estudios*, 43, 158, 1987, pp. 261-69.
- Nougé, A., «*La venganza de Tamar* de Tirso de Molina (notes pour l'établissement du texte. Problème de la datation)», *Bulletin hispanique*, 73, 1971, pp. 104-24.
- Pacaut, M., *Les ordres monastiques et religieux au Moyen Age*, Paris, Nathan, 1970.
- Pailler, C., «El gracioso y los "guiños" de Calderón: apuntes sobre "autoburla" e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro* (Actas del III coloquio del G.E.S.T.E., Toulouse, 31 Janvier-2 Février 1980), Paris, Éditions du C.N.R.S., 1980, pp. 33-49.
- Palomo, M. P., «El estímulo erótico de la dama dormida. (Un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 221-30.
- Parish, R., «"Un calme si funeste": some Types of Silence in Racine», *French Studies*, 34, 4, 1980, pp. 385-400.
- Parker, A. A., «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, 13, 43-44, 1949, pp. 395-416.
- «Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermano* (Hamburgo, 1970), H. Flasche, ed., Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 79-87.
- Paterson, A. K. G., «Tirso de Molina and the Androgyne: *El Aquiles* and *La dama del Olivar*», en *The Comedia in the Age of Calderón. Studies in Honour of Albert Sloman*, *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1, 1993, pp. 105-14.
- Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980. Cito por la traducción española: *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Pedraza, P., «El silencio del príncipe», *Goya*, 187-188, 1985, pp. 37-46.
- Phillips, H., «The Theatricality of Discourse in Racinian Tragedy», *The Modern Language Review*, 84, 1, 1989, pp. 39-50.

- Quevedo, F. de, *Sueños y discursos*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
- Romanos, M., «La relación rey/privado en *Privar contra su gusto* de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre, 1994), I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 273-82.
- «Dramaturgia e ideología en *Privar contra su gusto* de Tirso de Molina», en *Studia Aurea* (Actas del III Congreso Internacional de la AISO, Toulouse, 6-10 Juillet 1993), I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, eds., Toulouse-Pamplona, LEMSO-GRISO, 1996, vol. II, pp. 323-30.
- Salomon, N., *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université, 1965.
- Shektor, N. M., «The Development of the Mother Figure in Tirso de Molina's Secular Drama», en *Tirso de Molina: vida y obra* (Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso, Washington, Noviembre 1984), *Estudios*, 43, 156-157, 1987, pp. 117-28.
- Shergold, N. D. y Varey, J. E., «Some Early Calderón's Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 274-86.
- Sloman, A. E., *The Dramatic Craftsmanship of Calderon: his Use of Earlier Plays*, Oxford, Dolphin, 1958.
- Smith, D. L., «Women and Men in a World Turned Upside-Down: an Approach to Three Plays by Tirso», en *Homenaje a Tirso de Molina, Revista canadiense de estudios hispánicos*, 10, 2, 1986, pp. 247-60.
- Ter Horst, R., «The Sacred and the Profane in the Plays of Tirso de Molina: a Preliminary Sketch for Ruth Lee Kennedy», *Bulletin of the Comediantes*, 32, 2, 1980, pp. 99-107.
- Tirso de Molina, *Amar por arte mayor*, ODC, III, pp. 1167-1210.
- *Amar por razón de estado*, ODC, II, pp. 1093-1135.
- *Amor y celos hacen discretos*, ODC, I, pp. 1526-64.
- *Celos con celos se curan*, ed. B. Oteiza, Kassel, Reichenberger, 1996. También en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, ed. del IET, dirigida por I. Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1999, pp. 195-355.
- *Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez (El Maestro Tirso de Molina)*, ed. J. E. Hartzenbusch, Madrid, Atlas (BAE, V), 1944 (1ª edición: Madrid, 1848).
- *Del enemigo el primer consejo*, ODC, II, pp. 1289-1326.
- *Doña Beatriz de Silva*, ed. M. Tudela, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, ed. del IET, dirigida por I. Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1999, pp. 833-989.
- *El amor médico*, ed. B. Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1997. También en *Obras completas. Cuarta parte de comedias*

- I, ed. del IET, dirigida por I. Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 1999, pp. 651-832.
- Tirso de Molina, *El amor y el amistad*, ODC, III, pp. 506-47.
- *El Aquiles*, ed. P. Palomo, en *Obras de Tirso de Molina*, VI, Madrid, Atlas (BAE, 242), 1971, pp. 11-58.
- *El burlador de Sevilla*, ed. I. Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- *El castigo del pensó que*, ODC, I, pp. 663-722.
- *El celoso prudente*, ODC, I, pp. 1219-79.
- *El condenado por desconfiado*, ed. D. Rogers, Oxford, Pergamon Press, 1974.
- *El mayor desengaño*, ed. P. Palomo, en *Obras de Tirso de Molina*, IV, Madrid, Atlas (BAE, 238), pp. 121-67.
- *El pretendiente al revés*, ODC, II, pp. 230-85.
- *El vergonzoso en palacio*, ed. F. Ayala, Madrid, Castalia, 1971.
- *Escarmientos para el cuerdo*, ed. P. Palomo, en *Obras de Tirso de Molina*, VI, Madrid, Atlas (BAE, 242), 1971, pp. 115-60.
- *La dama del Olivar*, ed. P. Palomo, en *Obras de Tirso de Molina*, II, Madrid, Atlas (BAE, 236) 1970, pp. 291-348.
- *La mejor espigadera*, ed. P. Palomo, en *Obras de Tirso de Molina*, IV, Madrid, Atlas (BAE, 238), pp. 281-339.
- *La prudencia en la mujer*, ODC, III, pp. 904-51.
- *La república al revés*, ed. P. Palomo, en *Obras de Tirso de Molina*, V, Madrid, Atlas (BAE, 239), 1971, pp. 57-112.
- *La Santa Juana. Primera parte*, ed. P. Palomo, en *Obras de Tirso de Molina*, III, Madrid, Atlas (BAE, 237), 1970, pp. 177-242.
- *La Santa Juana. Segunda parte*, ed. P. Palomo, en *Obras de Tirso de Molina*, III, Madrid, Atlas (BAE, 237), 1970, pp. 243-91.
- *La venganza de Tamar*, ed. A. K. G. Paterson, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- *Obras de Tirso de Molina*, ed. P. Palomo, Madrid, Atlas (BAE, 236, 237, 238, 239 y 242), 1970-1971, 5 vols.
- *Obras dramáticas completas* (ODC), ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 3 vols: tomo I (3ª ed.), 1969; tomo II (2ª ed.), 1962; tomo III (2ª ed.), 1968.
- *Palabras y plumas*, ODC, I, pp. 1291-1336.
- *Privar contra su gusto*, ed. F. Calvo y M. Romanos, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, ed. del IET, dirigida por I. Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 1999, pp. 67-194.
- *Quien calla otorga*, ODC, I, pp. 1399-1456.
- *Quien no cae no se levanta*, ed. P. Palomo, en *Obras de Tirso de Molina*, II, Madrid, Atlas (BAE, 236) 1970, pp. 351-406.
- *Santo y sastre*, ed. J. Garau, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias II*, ed. del IET dirigida por I. Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 2003, pp. 617-738.
- Tirso de Molina: textos e intertextos* (Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO de la Universidad de Navarra y la Universidad de

- Parma, Parma, 7-8 de mayo de 2001), L. Dolfi y E. Galar, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiianos, 2001.
- Trueblood, A. S., «Nota adicional sobre Cervantes y el silencio», *Nueva revista de filología hispánica*, 13, 1959, pp. 98-100.
- «El silencio en el *Quijote*», en *Letter and Spirit in Hispanic Writers. Renaissance to Civil War: Selected Essays*, London, Tamesis Books, 1986, pp. 45-64.
- Ubersfeld, A., *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1993 (1ª edición, 1977).
- Van den Heuvel, P., *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985.
- Varey, J. E., ver Shergold, N. D. y Varey, J. E.
- Varia lección de Tirso de Molina* (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999), I. Arellano y B. Oteiza, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiianos, 2000.
- Vázquez, L., «*Doña Beatriz de Silva*, de Tirso de Molina: aspectos literarios e inmaculistas», *Estudios*, 180-181, 1993, pp. 241-64.
- Vega, Lope de, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. A. D. Kossoff, Madrid, Castalia, 1970.
- Vinaver, M., *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.
- Vitse, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988.
- Wade, G., E., «The Literary Sources of *El castigo del pensé que* of Tirso de Molina», *South Atlantic Studies for S. E. Leavitt*, Washington, D. C., 1953, pp. 81-96.
- Walters, D. G., «Language, Code and Conceit in *El vergonzoso en palacio*», *Forum for Modern Language Studies*, 30, 3, 1994, pp. 239-55.
- Wilson, M., «Tirso and Pundonor: a Note on *El celoso prudente*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 120-25.
- Zardoya, C., «Los silencios de *Don Quijote de la Mancha*», *Hispania*, 48, 1960, pp. 314-19.

